







الفكر المعاصر

● يريد فكرنا العربي المعاصرُ أن يقيمَ بناءَه على دعامتين: ثقافةٍ عربيةٍ أصيلة تنبعث، وثقافةٍ غربيّةٍ حديثةٍ تستعارُ بحيث يتلاقى العنصران في وحدة واحدة.

● يحاول سارتر في مرحلته الأخيرة أن يضعَ الفردَ الحرّ في إطار ماركسي فيجتمع بذلك الوعي الفردي مع التزام تجاه المجتمَع.

● يثور الشعر الحديث على ظواهر النفاق ليعرض كلّ ما في عصره من تناقضات، فهو في غموضه البديل الأوحد للصمت أو للكذب.

● إن الآلةَ ركيزة أساسيّة في بناءِ الحضارةِ المعاصرة ولا سبيلَ إلى فنٍّ صادقٍ يصوّر عصرنا إذا تجاهلها الفنان.



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

الدكتور زكي نجيب محمود

سكرتير التحرير:

جلال العشري

المشرف الفني

حسين أبو زيد

تصدر شهريا من :

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوي :
عن ١٢ عددًا بالجمهورية العربية المتحدة
١٢٠ قرشا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة
٥ ميدان عرابي القاهرة ت : ٤٦٣٨٣

العدد
السادس والعشرون
أبريل ١٩٦٧

هــذا العــدد

يطالع القارىء فى هذا العدد أول ما يطالع مقالة عن أهم مشكلات هــذا العصر الذى نعيش فيه وموقف المفكر العربى منها واحدة بعد واحدة ، وكان من أهم المشــكلات التى عرضها الكاتب مما هو مطروح عــلى الفكر لينتهى فيه الى موقف المشكلة التى تقابل بين أن تكون الأولوية لحياة الفرد أو أن تكون تلك الأولوية للفكر المطلق الذى تجىء الأفــراد منطوية تحته باعتبارها أمثلة منه كأنما هى غير مقصودة لذاتها ، وهنالك فريقان فى الميدان الفلسفى المعاصر أحدهما ينزع النزعة الوجودية التى تعلى من شأن الفرد الانسانى ، والآخر ينزع النزعة الهيجلية ـ معتدلة أو منقلبة ـ والتى تعلى من شأن الكل سواء كان ذلك الكل فكرة مطلقة كما هى الحال عنــد هيجل أو طبيعة مادية كما هى الحال عند ماركس .
ومن هذه المشكلة الكبرى تتفرع مشكلات فرعية فى الأدب والفن كمشــكلات الالتــزام واللامعقول والتجريد فى الفنون ومشكلة الأنا والآخر والتعارض بين الذات والموضوع وغير ذلك يعرضها الكاتب ليتخذ من كل منها ما يراه موقفا مناسبا للفكر العربى . ثم ننتقل بعد ذلك الى مقالتين أخريين فى باب التيــارات الفلسفية عن سارتر تجيئان متممتين للعدد الماضى الذى كنا خصصناه لضيفنا الكبير ، أما أولاهما فتبحث فى الفيلسوف من جانب كثر فيه الأخذ والرد هذه الأيام ، الا وهو موقف سارتر من الماركسية كما يتبدى فى كتابه « نقد العقل الجدلى » فهنالك من ينظر الى موقفه فى هذا الكتاب نظرة يخيل اليك معها أن سارتر لم يعد وجوديا بالمعنى الذى الفناه عنه فى كتبه السابقة ، لكن فريقا آخر من الكتاب ـ ومنهم كاتب هذا المقال ـ يؤول موقف سارتر تأويلا يجعل فيلسوفنا ثابتا على رأيه فى حرية الأفراد ثم يضيف الى ذلك ما يجعل الأفراد أيضا أعضاء فى مجتمع يتكون التاريخ من نشاطه وطريقة سلوكه ، ثم تأتى المقالة الثانية عن سارتر وتفسير اللامعقول وفيها يطالع القارىء عن فكرة العبث وعن فكرة العدم وعن غير هذه وتلك من الأفكار الرئيسية التى تدور حولها فلسفة سارتر ، ذلك أن سارتر كما نعلم جميعا يقسم الوجود نوعين وجودا فى ذاته وهو عــالم الأشياء والطبيعة ووجودا لذاته وهو الانسان ، وهذا النوع الثانى من الوجود هو الذى يثير عند سارتر فكرة العدم وما تستتبعه من حديث عن اللامعقول .

بهذا ينتهى القسم الأول من العدد ليبدأ القسم الثانى عن فلسفة الحضــارة ، وفيه هذه المرة حديث عن باحث عربى كبير له جهود فكرية فى مجال القومية العربية لقيت التقدير من القراء ومن الدولة معا ، فكاتب هذه المقالة يحدثنا عن ساطع الحصرى وموقفه من قضايا العروبة وتحديده لفكرة القومية على غير الأسس المادية ، اذ يجعل جوهــرها اللغة مهما اختلفت بعد ذلك ظروف الأجزاء التى تشترك كلها فى قومية واحدة .

ويأتى بعد ذلك القسم الخاص بالأدب ونقده فنطالع فيه مقالة عن الغموض فى الشعر الحديث وما يبرره من أصول الفن وقواعده ومن ظروف العصر التى تحيط بنا ؛ فأولا ليس بصحيح أن غموض الشعر الحديث ناتج عن حداثته والأقرب الى الصواب أن نقول ان هذا العصر القائم ملىء بالمتناقضات ولا مندوحة لأهله من محاولة العيش وسط هذه النقائض ، ومن ثم تجىء المحــاولة التى تجمع الشىء ونقيضه فى كيان واحد متسمة حتما بشىء من الغموض الذى يأباه المنطق الصريح الواضح ، ولما كان الشاعر هو عنوان العصر ، وهو الذى يقف فى الطليعة من هذه المحاولة التى تريد الجمع بين متناقضات حياتنا فهو مضطر الى احدى اثنتين فاما أن يكون صادقا مع حياته وبالتالى يتعرض للغموض ، واما أن يكون

كاذبا فيقدمه الينا فكرا واضحا لا غموض فيه . وأما المقالة الثانية فى هذا الباب فهى عن الالتزام فى روايات الطبقة العاملة من الأدب الانجليزى المعاصر ؛ ونضرب لذلك مثلا الروائية الانجليزية « دوريس لسنج » التى لا تدخر وسعا فى الدفاع عن قضية المساواة بين البشر ، لكنها اذ تحاول هذه الدعوة وتلتزم بها لا تريد بالطبع أن تجعل من قصصها مادة دعائية وانما هى تصل الى هدفها عن طريق الفن ، والخلاصة أنها تلح على نفسها وعلى زملائها من الأدباء أن يتصدى الأدب للمشكلة التى تعدها أهم المشكلات جميعا وهى الدفاع عن جماهير الشعوب التى تحس الغبن ولكنها تنتظر الأديب لينطق لها به . ونختم هذا الباب بلقاء تم فى القاهرة بين الكاتب وبين أ . أ ريتشاردز عند زيارته لنا منذ قريب ، وخلال هذا اللقاء سيلم القارىء بكثير من أصول النقد الفنى عند هذا الناقد الكبير فضلا عما يلم به من لمحات شخصية فى حياة ريتشاردز لم يكن أمامه من سبيل لمعرفتها الا بحدوث مثل هذا اللقاء الذى نقدمه .

ثم تأتى دنيا الفنون لنقرأ فيها فصلين أولهما عن الفنان التشكيلى ليجيه الذى يعد بحق أقوى من عبر فى لوحاته عن عصر الآلة والصناعة ؛ فحسب المشاهد للوحة من لوحاته أن يقف وقفة تأملية منها ليرى وراء ألوانها وخطوطها وأشكالها دلائل التحول الكبير الذى أدخلته الحضارة الصناعية على حياة الانسان ظاهرا وباطنا على السواء . وأما الفصل الثانى من دنيا الفنون فهو عن شارلى شابلن الذى لا تكاد تجد فردا واحدا من الناس لم يشهده ولم يفكر فيه قليلا أو كثيرا ، فهو وحده وبشخصه يملأ مرحلة بأسرها من مراحل السينما ، وأعنى بها مرحلة التمثيل الصامت ، ولكن قليلين منا هم الذين لمحوا وراء المشاهد الهازلة التى أداها هذا الممثل الكبير فلسفة انسانية عميقة ، كانت هى أحد الردود القوية التى احتج بها انسان هذا العصر على عصره .

ثم يأتى تيار الفكر العربى وفيه نقرأ عن علم من أعلام الأدب العربى الحديث هو محمد حسين هيكل الذى كانت له وقفات من النقد الأدبى ومن التراث العربى ومن تحليل الروح المصرية ومن الدفاع عن الحرية ومن التبشير بالقيم العصرية ، كانت له من كل ذلك مواقف يستحيل علينا أن نتابع تاريخ الفكر الحديث بغيرها ، ولعل أهم ما يميزه من سواه هو الطريقة التى اجتمع به على يديه الجديد والقديم فى وحدة قاربت أن تكون وحدة متسقة .

ثم تجىء صفحة « رأى فى كتاب » ليعرض لنا صاحبها فيها رأيه هذه المرة فى كتاب « أحزان الربيع » وهو مجموعة من القصص القصيرة تسهم اسهاما جزئيا فى علاج الأزمة التى يعانيها هذا الفن ، بعد أن طغى الفن المسرحى على معظم نشاطنا الثقافى ، وفى هذه الصفحة نطالع رأى الناقد فى هذه المرحلة الجديدة من تطور الأديب صاحب الأحزان .

وأخيرا نختتم العدد باللقاء الشهرى الذى نتابع به الأحداث أولا فأولا ، فنلتقى فى هذا العدد بالكاتب الألمانى المعاصر بيتر ڤايس وبالشاعر التركى ناظم حكمت وبالأديب الجزائرى محمد ديب وبالكاتب العربى توفيق الحكيم والأديب الروائى نجيب محفوظ والفنان التشكيلى أحمد فؤاد سليم .

رئيس التحرير

نحن وقضايا الفكر في عصرنا

١

انني لأقول قولا مكرورا معادا ، اذا أخذت أتتبع الملامح الرئيسية التى تجعل من هذا العصر عصرا فكريا متميزا من سواه ، فمن ذا يريدنى لأنبئه أن من ملامح عصرنا ، هذه القـوة النووية الجبارة ، التى فكت من عقالها ، ولا يعلم الا الله ، والعلماء ، أين عساها أن تتجه بنا فى طريق سيرها ؟ ومن ذا يريدنى لأنبئه أن قد كتبت السيادة فى عصرنا للعلم ، وما يتفرع عن العـلم من آلات وتقنيات ؟ أو لأنبئه بأن التفجر السكانى الرهيب قد أصبح علامة مميزة ، ففى الوقت الذى تهددنا فيه القوة الذرية بأن تمحو البشر محوا ، يجىء هذا التفجر البشرى ليكون لها أبلغ جواب ؛ أو من ذا يريدنى لأنبئه عما يميز عصرنا من ثورات تلاحقت فأيقظت قارتين جبارتين : **آسيا وأفريقيا ؟**

لقد أوشكت الثورات فى يومنا أن تحل محـل الحروب بالأمس ، وبين البديلين فارق فسيح : فالثورات تنهض بها شعوب ، وأما الحروب فيغلب أن يشنها ساسة وحكام ؛ الثورات لا تكون الا من أجل حرية ، أو مزيد منها ، وأما الحروب فما أكثر ما نشبت لتطمس حرية أو لتحد منها ، فلئن كان عصرنا هذا ما ينفك جاهدا فى مقاومة الحروب ، فهو كذلك عصر لا يدخر وسعا فى اثارة الشعوب المظلومة على ظالميها ؛ **انه عصر ثورات** ؛ نعم ، لقد سبقتها فى التاريخ ثورات مشهودة ، كالثـورة الأمريكية والثورة الفرنسية فى أواخر القرن الثامن عشر ، لكن الثورة اذا قيست بعدد من يتأثرون بها ، وبعمق ذلك الأثر ومداه ، فان ثورات الأمس لا تقاس بثورات اليوم عمقا واتساعا .

قضية الصراع بين العلم والعقل في هذا العصر
قضية الالتزام في الأدب والفن
قضية اللامعقول في الفن والأدب
قضية الصراع بين قوى الحرب ودعاة السلام

دكتور زكي نجيب محمود

٢

لكنني لا أتحدث هذا الحديث ، لأتقصى به ملامح العصر وسماته ، فليس ذلك موضوعنا ، اذ السؤال هو عن الفكر وقضاياه ، التى قد تكون تلك الملامح والسمات مصدرها ، وانه ليجمل بنا أن نحاول عرض هـــذه القضايا الفكرية ، كما نعيشها نحن ونحياها ، لا كما نقرؤها فى الكتب نقلا عن سوانا ، وان يكن بيننا وبين سوانا ــ ونحن أبناء عصر واحد ــ من وشائج الصلة ، ما يوحدنا جميعا فى مشكلات بعينها ، تتفق فى سحنتها ، ثم تختلف فى لون بشرتها من اقليم لاقليم .

وما قضايا الفكر هذه ، الا أسئلة ملقاة علينا ، تتطلب منا جوابا ، ولم نستقر لها بعد على جواب ؛ أما ما قد استقر عليه الجواب فليس هو بالقضية المثارة ، فمثلا ــ قد استقر الجواب **على أن حقيقة الانسان ، وحقيقة العالم كله ، تطورية لا سكونية ، فهى فى صيرورة دائمة ، فلم يعد أحد يسأل ــ بل لم يعد يجوز لأحد أن يسأل اذا كان التطور حقيقة قائمة أو لم يكن ، انما الأسئلة المشروعة فى هذا المجال ، هى أسئلة عن صورة ذلك التطور وخصائصه ماذا عساها أن تكون** ؟ أهى تسلسل فى منطق الفكر كما يقول **هيجل** ؟ أم هى تسلسل فى الطبيعة كما يقول **ماركس** ؟ .. أهى حركة تشمل العـــالم والانسان كما يقول **هيجل وماركس** معا ؟ أم هى حركة مقصورة على الانسان وحده كما يقول **سارتر** ؟

تلك وأشباهها هى الأسئلة المشروعة فى هذا المجال ــ لا التطور من حيث هو كذلك .

فما أهم القضايا التى تثار اليوم ، وما تزال

تنتظر منا الجواب ؟ أولها — فيما أرى — واهمها واعمها ، **قضية تسأل عن أيهما تكون له الأولوية في اعتبارنا : العلم أم الحياة ؟ العقل أم الوجدان والحدس ؟ الحقائق العامة المجردة أم الخبرة الخاصة المباشرة ؟** لقد انقسم الفكر — في عصرنا — حيال ذلك قسمين : أحدهما استقبل العلوم الطبيعية ، وما انتهت اليه من تطوير للحياة ، تطويرا جعل للآلة وللتقنيات مكانة الصدارة ، أقول ان احدهما قد استقبل هذه العلوم ومقتضياتها بالقبول والرضى ، وكرس جهوده لخدمتها ولدفعها الى الأمام ما استطاع الى هذا الدفع من سبيل ، وأما الآخر فقد ازور عنها واشاح بوجهه رافضا ، خوفا على ذات نفسه من الضياع ، وان العالم لتقسمه هاتان النزعتان ، اللتان هما في الحقيقية وليدتا أم واحدة ، لكنهما — **كقابيل وهابيل** — اختلفا هدفا ومسلكا ، وفي وسعنا أن نقول — على وجه الاجمال — ان أمريكا والشمال الغربي من أوروبا وكذلك شرقيها قد انصرفت الى النزعة العلمية عن طواعية ، على حين اتخذت فرنسا وجاراتها موقف الاحتجاج والرفض ، وأما نحن فقد تجاورت عندنا النزعتان ، تتنازعان حينا ، وتتكاملان حينا آخر .

ان قصة النزاع بين العقل وغير العقل من جوانب الانسان ، قديمة قدم التاريخ ، فآنا هو نزاع بين العقل والتقاليد ، كما حدث **لسقراط** ، وآنا آخر هو نزاع بين العقل والتصوف ، كما حدث في احتجاج **الغزالي** على الفلاسفة ، وآنا ثالثا هو نزاع بين العقل والوجدان ، كما حدث بين **فولتير وروسو** ، وآنا رابعا هو نزاع بين العقل والدين ، كما حدث في النصف الثاني من القرن الماضي بصفة خاصة ، ولم تكن هذه هي كل ألوان الصراع بين العقل وغيره من جوانب الانسان ، وكأنما هذا العقل عدو للفطرة البشرية ، وليس جزءا منها ، كأنه **مفستوفوليس** اقحم نفسه في حياة فاوست ليضلها ويفسدها ، ومهما يكن من أمر ، فقد ظهر في أيامنا صراع جديد ، هو بين العقل وخبرة الانسان الباطنية المباشرة ، أو قل — ان شئت — بين العقل والحياة ، بين العام والخاص ، بين الكل والجزء ، بين الجماعة والفرد .

لقد شهد العالم — وما يزال يشهد — سيطرة للعلم تزداد قبضتها على الخناق ، واذا قلنا العلم ، فقد قلنا العقل ، مما أخذ يغرينا أن نسلم الزمام للبحوث العلمية وما تنتهي اليه من نتائج ، مهما يكن أمر تلك النتائج ، فالكلمة لأنابيب المعامل وقوائم الاحصاء ، وعلينا أن نسمع ونطيع ، فكان من الطبيعي أن تنشأ فلسفة لتواجه هذا الوثن



ف . هيجل

الجديد ، لتصيح في وجهه قائلة : لا ، انه اذا كان العقل أداة صالحة للتحليل والتعليل ، فما يزال الانسان أغزر من أن تحيط أحكام العقل وتحليلاته بكل ما في أعماقه وأغواره ، ان قصارى العقل أن يقيس نتيجة الى مقدمات ، بحيث يتنبأ بأن كذا سيحدث اذا توافر كيت ، لكنه عاجز عن رؤية اللحظة الراهنة في تيار الوعي ، مع أن هذا التيار الباطني هو نفسه الحياة في سيالها الدافق ، وكانت الوجودية هي هذه الفلسفة التي جاءت لتعلن هذا التمرد الرافض .

على أن الوثن المعبود . لم يتخذ في عالم الفلسفة صورة واحدة ، بل ظهر بادىء الأمر على الصورة الهيجلية ، التي جعلت من العقل كائنا مطلقا لا تحده حدود ، يسع في جوفه كل شيء ، فما الفرد الواحد فيه ، الا لحظة عابرة من لحظاته ، كأنما هذا الفرد حرف في قصيدة كبرى ، لا يعني شيئا اذا انعزل وحده ، وكل معناه منحصر في موضعه من سياق القصيدة ، انه ليس كيونس ابتلعه الحوت في جوفه ، لأن يونس مآله الخروج من المحنة الى حيث ينفرد بشخصه من جديد ، بل هو أقرب الى الخلية الواحدة في الكيان العضوي الكبير .

ثم اتخذ هذا الوثن المعبود لنفسه صورة أخرى ، قلبت سالفتها رأسا على عقبين ، فقد كان الصنم فى الحالة الأولى مستندا على رأسه ، والقدمان الى أعلى — والرأس هنا رمز للفكر ، والقدمان رمز للأرض وما تضطرب به من أوجه النشاط فى ميادين الزراعة والصناعة — أقول ان الصورة الجديدة جاءت لتقيم الوثن معتدلا على قدميه ، والرأس الى أعلى ، لتجعل أرض الواقع — هذه المرة — هى منبت الفكر ، وتلك هى الماركسية التى قرأت حقيقة الوجود بلمسات الأصابع كالمكفوف يقرأ بطريقة بريل — بعد ان كان يقرؤها هيجل على لوح داخل رأسه ، والعين مغمضة والأذن صماء ، فمن ذا يلوم المتمرد — والمتمرد هنا هو المفكر الوجودى — اذا ثار على الوثن ، سواء على رأسه وقف ، أم وقف على قدميه ؟ وانى لأقول ذلك راجيا أن أكون منزها عن الهوى ، لأننى عالم الفلسفة لا الى أولئك أنتمى ولا الى هؤلاء .

ونحن ، ما شأننا بهذا كله ؟ لقد ألقت هذه المشكلة بظلالها فوق أرضنا ، فانقسمنا بدورنا ازاءها شعبا ، لكن هذه المشكلة فى موطنها الأصلى مرتبطة هناك بظروفها التى ولدتها ، وأما عندنا فالصلة مبتورة — أو هى كالمبتورة — بينها وبين تيار الواقع الحى ، **فاذا كانوا هناك قد ضاقوا بالعلم وتقنياته ، فتمردوا على العقل ، ولاذوا بالوعى الداخلى واستبطانه ، فلأنهم شبعوا علما وصناعة ، حتى أخذهم الحنين الى حياة الانطواء المتأمل ، أما نحن — فعلى عكس ذلك تماما — طال بنا أمد الانطواء والتأمل ، حتى أصابنا منهما الدوار ، وتخلفنا فى العلم وفى الصناعة ، تخلفا لم يكن يبرره ماضينا العلمى المجيد ، فلست فى الحق أغفر لأى صوت منا يرتفع ليقول مع المتمردين فى الغرب : حسبكم علما وكفاكم عقلا ،** اذ نحن — بالنسبة الى تاريخنا الحديث — ما نزال على عتبة العلم والعقل نحبو ، واننى لعلى يقين — أو ما يقرب من اليقين — أن يوما سيأتى ، حين تتلاقى على أيدينا هذه الفلسفات المتضاربة ، فكما عرف أسلافنا الأولون كيف يوفقون بين العقل والايمان ، بين الرأس والقلب ، سنعرف نحن كيف نوفق بين العلم الحديث من جهة وخصوصية الحياة فى الأفراد من جهة أخرى ، ففيم اختيارنا اما هذا أو ذاك ، ونحن فى أمس الحاجة الى هذا وذاك معا ؟

ولنعبر بأنظارنا مسرعين على حياتنا الفكرية خلال خمسين عاما ، فماذا نرى ؟ نرى فى أول الطريق أجنبيا يستعمر أرضنا ، وحاكما داخليا دخيلا يستبد بنا ، نرى الفواصل حادة بين أفراد الناس وطبقاتهم : بين الشعب والحكومة ، بين الفقر والغنى ، بين الريف والمدينة ، كما نرى الهوة سحيقة بين ثقافتين تتقسمان المجتمع ، فقسم يعيش مع القديم ولا جديد ، وقسم يعيش مع الجديد ولا قديم ، قسم يحيا حياة تسودها القيم العربية الاسلامية الخالصة حتى لكأن الغرب لم يدق أبوابنا بحضارته ، وقسم آخر يحيا حياة أوروبية خالصة حتى لكأنه مقيم على أرض غير الأرض العربية ، وكأنه لم يرث تراثا ثقافيا ضخما كان ينبغى أن يميزه بطابع خاص .

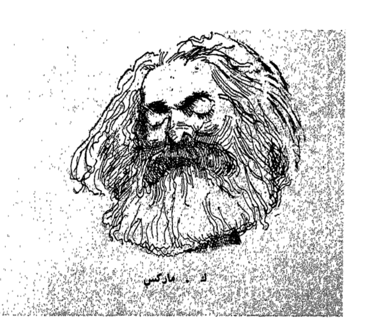
ذلك ما كان فى أول الطريق ، فلم تكد الحرب العالمية الأولى تبلغ ختامها ، حتى انطلقت جهودنا الفكرية فى كل ميدان ، تريد شيئين فى آن معا : تريد التحرر من القيود أولا ، ثم اقامة بناء جديد على دعامتين : **ثقافة عربية أصيلة تبتعث ، وثقافة حديثة تستعار** ، بحيث يتلاقى العنصران فى وحدة عضوية واحدة ؛ وبعبارة أخرى . أردنا أن نضفر خيطين فى نسيج حياتنا : حرية وعلما ، ولقد ركز بعضنا جهوده فى الحرية ينشدها فى ميادين السياسة والأدب والحياة الاجتماعية ، وركز بعضنا الآخر جهوده فى اثراء الحياة العلمية العقلية ؛ لكن الطرفين قد التقيا فى قلة من القادة ، أخذت تزداد وتتسع ، حتى لنراها اليوم وقد كادت تصبح روحا سائدة ، فلا نطلب مزيدا من الحرية الا مصحوبا بمزيد من علم وصناعة ، ولا نزيد من العلم والصناعة الا وفى أذهاننا ان ذلك هو طريقنا الى الحرية الصحيحة .

فلئن كان الموقف الفكرى فى أوروبا وأمريكا يبرر أن يستقل فريق بفلسفة للعلم ، وأن يستقل فريق آخر بفلسفة للحياة الحرة ، فموقفنا نحن يقتضى أن تندمج الشعبتان فى تيار واحد ، وبذلك ينمحى الازدواج من حياتنا ، فالفرد تجاه المجتمع ، يصبح فردا فى المجتمع ؛ والمحكوم تجاه الحاكم ، يصبح محكوما هو نفسه الحاكم ؛ والعامل تجاه المال ، يصبح عاملا هو نفسه صاحب المال ؛ والريف تجاه المدينة ، يصبح ريفا فيه وسائل المدينة ، والقديم تجاه الجديد ، يصبح جديدا قائما على أساس القديم .

ومن القضايا الفكرية التى تتصـــل بما كنا نتحدث فيه ، هذه القضية ذات الأثر البعيد فى مجـــال الأدب والفن ، وهى : **أنطوى الطبيعة فى الانسان ، لنجعلها جـــزءا من ادراكه ، أم نسلك الانسان فى الطبيعة لنجعله ظاهرة من ظواهرها ؟** اننا نعيش فى عصر يسوده العلم ، ما فى ذلك أدنى ريب ، ولا تقوم للعلم قائمة مالم يصغ الانســـان لما تقوله الطبيعة ، فهى التى تأمر وهو الذى يطيع حتى يمسك بسرها ؛ ان الكلمة الأولى والأخـــيرة فى العلم ، انما هى للوقائع الصلبة العنيدة ، التى تقع فى مجال البحث ، ولا قيام لنظرية مهما ارتفع قدرها اذا ظهرت واقعة واحدة تفندها ، فلسنا نحن الذين نضع للضـــوء والصـــوت والكهرباء قوانينها ، بل لســـنا نحن الذين نضع للانسان قوانين ادراكه وشعوره وسلوكه ؛ ومعنى ذلك انه كلما نما العلم ودقت تقنياته ، صغر الانسان وتضاءل دوره ، برغم أنه هو مشيد العلم وصانع التقنيات ، ولست أدرى الى أى حد أصاب من قال أن اله القدماء قد نزل عن مكانه لانسان العصر الحديث ، فلم يلبث انسان العصر الحديث أن نزل عن مكانه للآلة ، تمسك بزمامه وتسيره .

لكن الذات الانسانية المتذوقة الحساسة ، قد هالها ما صنعه العقـــل حين صنع العلم والآلة ، فأرادت أن تعوض فقدها بكسب تحرزه فى ميدان الفن والأدب ؛ فلئن كانت الطبيعة الخارجية قد فرضت نفسها علينا فى مجال العلم ، فلم يبق الا أن نفرض أنفسنا عليها فى مجال الفن والأدب ، بمعنى أن ينتج الفنان فنا لا يحاكى به الطبيعة فى شىء ، فنا يسقط فيه ذاته على موضوعه اسقاطا كاملا ، فنا يخلقه من عنده خلقا ، حتى لينظر اليه الناظر فلا يجد بينه وبين الطبيعة الخارجية شبها ، بل يجىء اضافة جديدة تضـــاف الى كائنات الطبيعة ، وليس هو بالتكرار لها فى أية صورة من الصور ، وبذلك استطاع الانسان أن يقول لنفسه ، وللدنيا الطاغية من حوله : هأنذا ، لم يستطع أن يمحوه من الوجود الذاتى الفردى علم ولا آلة ، كلا ولم تفرقه موجة من موجات الشمول الذى أراده هيجل فى عالم الفكر ، أو الذى أراده ماركس فى عالم المادة .

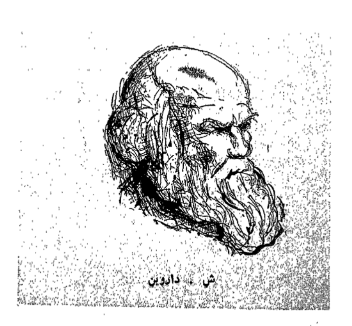
لم يكن فى هذه الحركة ، التى أراد بها الفن أن يستقل بذاته عن الطبيعة الخارجية ، جـــديد بالنسبة الى **الموسيقى** ، فالموسيقى بحكم طبيعتها لا تلتزم أن تجىء تشكيلاتها الصوتية محاكية لأى بناء صوتى فى الطبيعة ، وانما كان الجـــديد فى هذه الحركةمتصلا **بفن التصوير وفن النحت وفن الشعر** ، فقد الف الناس أن تكون اللوحة الفنيـــة صورة لشىء ما ، وأن يكون التمثال المنحوت ممثلا كذلك لكائن من الكائنـــات ، يغلب أن يكون كائنا حيـــا ، وأما فن الشعر فقد أصابته ذبذبة فى تاريخه ، اذ جعله النقاد آنا تابعا لفن التصوير ،


ك . ماركس


ج . ب . سارتر

وآنا آخر تابعا لفن الموسيقى ، ففى الحالة الأولى ، كانوا يطالبون الشاعر بأن يجىء شعره ((**تصويرا**)) ، وفى الحالة الثانية ، كانوا يطالبونه بأن يجىء شعره ((**نغما**)) ، أو هم كانوا يطالبـــونه ـ اذا أرادوا الحيطة ـ بأن يجىء شعره تصويرا منغما فى آن معا . كأنما الشعر مقسوم له أن يكون أى شىء الا أن يكون شعرا .

فلما جاء عصرنا هذا الذى نحياه ، بكل ما شاع فيه من الضغوط على فردية الفرد ، ولاذ الفرد عندئذ بجبل الفن يعصمه من ذاك الضياع ، استقل المصور بتكويناته اللونية عن موضوعات الطبيعة ، ووضع على لوحته ما يحقق ذاته هو ، لا ما يخضع به لأى شىء خارجى يفرض عليه ، وكذلك فعل النحات فى تماثيله ، اذ جعل همه أن يصوغ مادته على أى نحو شاء ، مما يراه متناسبا مع طبيعة تلك المادة ، ولا أحسب أن المصور أو النحات قد ضل بذلك جادة السبيل ، اذ ليس فى اللون نفسه ـ الذى هو وسيط فن التصوير ـ ما يفرض علينا استخداما بعينـــــه ، كلا ، ولا فى قطعة البرونز أو الرخام ، ما يحتم علينا أن تصاغ على وجه دون وجه آخر ، والى هنا والأمر مقبول ، لكن الشاعر أراد أن يلحق بزميليه المصور والنحات ، بأن يرص اللفظ على أى نحو شاء ، وها هنا ـ فيما أرى ـ شىء من ضلال ، **لأن مادة الشعر ـ على خــــلاف مادة التصوير ومادة النحت ـ فيها ما يحتم أن يرتبط اللفظ بمدلوله ، لأن كل لفظـــة هى بمثابة تعاقد اجتماعى بين الناس على طريقة استخدامها ،** أو لم يكن يكفى الشـــاعر ليضمن لنفسه حريته واستقلاله عن ضواغط الدنيا المحيطة به ، أن يبنى لنفسه ما شاء من قصور مسحورة يعيش فيها ، ونعيش فيها معه ، شريطة أن يحافظ لألفاظه على قوة التوصيل ، حتى نستطيع أن نتابعه وهمـــا بوهم ، وخيالا بخيال ؟ انظر الى فن العمارة كيف جدد نفسه ليلائم عصره ، فبنى العمائر والمطارات والفنادق وغيرها ، بناها متأثرا بالعلم الجديد ، وبالحياة الجديدة ، لكن الفنان لم ينس قط أن العمـــارة تبنى لتسكن ، وأن المطار يبنى ليصلح للطائرات ، وهكذا ينبغى للشعر أن يجدد نفسه كيف شاء على الا ينسى أن مادته من لفظ ، وان اللفظ صنعه الناس ولم يصنعه الشاعر أو قل صنعه الشاعر فاستخدمه الناس فالتزم به الشاعر والناس جميعا ، وقد صنع اللفظ ليرمز أو يشير ، لا ليكون صوتا بلا دلالة ، فالى هنا والشاعر مقيد ملتزم ، وبعد ذلك هو حر طليق .



ش . داروين

ويجرنا هـــذا الى **قضية الالتزام فى الأدب والفن** ، وهى قضية يثار حولها الجدل ، وتكثر فيها التحليلات والشروح ، على ان أبسط صورة لها هى هذا الســؤال : هل يكتب الأديب لنفسه ما يشبع هواه ؟ أو هو يكتب ليتناول موضـــوعا مما يهم الناس فى مشكلات حياتهم ؟ وانه ليجدر بنا فى هذا الموضع من الحديث ، أن نذكر بأن سارتر ـ وهو من أهم من يرجع اليهم فى موضوع الالتزام هذا ـ يخرج الشعر من دائرة الالتزام التى يريدها للنثر وحده ، ذلك ان اللغة لا تؤدى فى الشعر الدور نفسه الذى تؤديه فى النثر ، ففى الشعر تكون اللغة مقصودة لذاتها ، لا لما تدل عليه خارج حدودها ؛ وأما فى النثر فاللغة أداة بأدق معانى كلمة ((**أداة**)) هى أداة تؤدى لسواها ، وليست هى بمقصودة لذاتها ، ولذلك وجب أن يكون للنثر موضوع خارجى ، فماذا يكون الموضوع الذى يتناوله الكاتب ان لم يكن ماسا بحياة الناس ومشكلاتهم ؟

هذه خلاصـــة ما يقوله ســـارتر فى كتابه ((**ما الأدب ؟**)) لكن هنالك من يريد أن يوسع من التزام الأديب ليشمل الشعر أيضا ، بحيث لا ينظم شاعر ولا يكتب ناثر ، الا اذا أدار نظمه أو نثره حول مشكلة مأخوذة . من حياة المجتمع ، كما أن هناك من يضيق مجال الالتزام بحيث يلغيه ، بالنسبة الى النثر والى الشعر معا ...

هذا هو الوضع من الناحية النظرية ، واما من الناحية العملية ، **فانى اعتقد أن الأديب غير الملتزم لم تشهده الدنيا لا فى قديمها ولا فى حديثها ،**

اذ أقل ما يقال فى هذا الصدد ، أن الأديب الحق ملتزم بالصدق ، سواء كان ذلك الصدق متصلا بموضوع خارجي يتناوله الأديب ، أو متصلا بحالة شعورية داخلية ، وحسبه بالتزام الصدق التزاما، لأنه حمل ثقيل ، لا يقوى على الاضطلاع به الا الصفوة الممتازة .

وحركة الفن الحديث مرتبطة بقضية أخرى من قضايا العصر ، واعنى بها حركة اللامعقول **فى الفن والأدب** ، بل أن عصرنا كله ، بجميع اتجاهاته ونزعاته ليوسم باللامعقولية هذه ، تمييزا له من أعصر سلفت ، كان العقل رائدها ، لكن ماذا نعنى بالعقل ، حين نصف به عصرا ولا نصف به عصرا آخر ؟ الحق أن تعريف الأشياء والأفكار هو من اشد الامور عسرا ، حتى حين تكون مألوفة متداولة ، فما بالك اذا أريد لنا أن نعرف مفهوما هو فى ذاته متشعب الحنايا كمفهوم ((**العقل**)) ، فما أيسر أن تسوق هذه الكلمه فى الحديث ، حتى اذا ما وقفت عندها ، تطلب لها تحديدا ، الفيتها زائفة رواغة لاتكاد تمسك من خيوطها خيطا بين أصابعك ، حتى يفلت منك ويختفى ، والأمر فى هذا شبيه بموقفك من المدينة التى تسكنها ، تستطيع فى يسر يسير أن تجوب خلال شوارعها ودروبها ، فاذا قيل لك ارسم لها خريطة تعذر عليك الأمر ، ففى مفهوم العقل : ذكاء ، ومعرفة ، وارادة ، ونوازع ، ومشاعر ، وادراك بالحواس واستنباطات رياضية ، وخيال ، وتذكر ، وعشرات الجوانب الأخرى ، مما يكون موضوعا علميا بأسره ، هو علم النفس فضلا عن الفلسفات التى عنيت بتحديده وتحليله عن طريق الاستبطان والحدس والتأمل ، ترى ماذا يراد من هذه العناصر الكثيرة ، حين يقال ان العصر الفلانى ــ كالقرن الثامن عشر فى أوروبا مثلا ــ كان يسوده العقل ، وان العصر الفلانى الآخر ــ كالقرن العشرين ــ عصر يسوده **اللاعقل** ؟

اظن أن أقرب شيء الى الصواب ، هو ان نجعل تحديد الهدف وطريقة الوصول اليه ، علامة تميز العقل من اللاعقل ، فاذا رأيت رجلين فى الطريق ، احدهما يعرف وجهته ويعرف الطريق اليها ويسير وفق معرفته هذه ، والآخر ــ يخبط خبط عشواء كما نقول ــ فلا هو يعرف لنفسه هدفا ، ولا هو بالتالى قد حدد لنفسه طريقا يسير فيه ، اقول أننا اذا وجدنا مثل هذين الرجلين ووصفنا أولهما بالعقل ، ووصفنا الآخر باللاعقل ، على أن طريق السير العاقل ، شرطه دائما أن تجيء الخطوات فيه مرتبة على نحو يجعل السابقة فيه مرتبطة باللاحقة ، كي ينتهي السير الي الهدف المقصود .

ونعود الى عصرنا هذا ، **فنراه عصرا** قد شهد حربين عظميين ، ونرجو الا يشهد ثالثة ، برغم انه يرهف لها السلاح ؛ هى حروب استخدم فيها الانسان كل ما قد بلغه من علم وتقنية ومهارة ، لغير ما هدف ، انه عاقل حين أنشأ العلم ، لكنه مجنون حين استخدمه .

ونراه عصرا يذهب فيه المحللون للنفس الانسانية الى انها مسيرة بغرائزها ، على اختلافهم بعد ذلك فى ماذا تكون الغريزة المسيطرة ، ومعنى ذلك أن الانسان اذ يتصرف فى مواقف حياته ، واذ يعامل الناس بالحب أو بالكراهية ، فهو لا يتصرف على هدى خطة مرسومه لتحقيق هدف معلوم ، بل يتصرف للتخفيف عن نفس مكروبة بما احتبس فيها من رغبة وشهوة .

ونراه عصرا قد سدت فيه وسائل التوصيل بين ذات وذات ، حتى ليظن أن كل فرد يعيش فى نفسه ولنفسه ، كأنما افراد الانسان جزر معزول بعضها عن بعض بخلجان من الماء مستعصية على العبور ، أو كأنما هم ذرات روحية كالتى قال عنها ليبنتز ، كل ذرة منها عالم قائم بذاته لا يفتح نوافذه على ما عداه ؟ واذن فلا تفاهم بين انسان وانسان ؟ أو فلنوسع من مجال القول بعض الشيء ، فنقول انه لم يعد التفاهم ميسورا بين أمة وأمة ، فكان ذلك من اعجب مفارقات هذا العصر ، لأن وسائل الاتصال المادية من اذاعة مسموعة ومرئية ، قد



س . فرويد

اشتد ربطها لاجزاء الأرض ، فاشتد تباعد العقول والنفوس . بدل أن يشتد قربها .

تجمعت هذه العوامل كلها ، فلما جاء العلم وتطبيقاته ، وكاد يغرق الفرد فى لجة ، لا يملك فيها لنفسه أن يختارطريقه فى دنيا العمل ، ولا أن يختار سبيله فى أوقات الفراغ ، ففر الى العالم اللامعقول ، ينشىء فيه أدبا لا تسلسل فيه بين علة ومعلول ، بل لا ارتباط فيه بين لفظ ومعنى، وينشىء فنا لا يعنى شيئا خارج حدود ذاته ، فعليك أن تنظر الى اللوحة لا تجاوزها الى مدلول يشار اليه خارجها ،وما بالك بعصر يقبل أن يدار على المسرح حوار لا محاورة فيه ، لأن العلاقة منبتة بين السائل والمسئول ؟ .

لكن ذلك هو عصرنا ، الذى قبل أن تجتمع فيه جمعية للأمم ، يخطب فيها الأعضاء بما يعبر عن رغبات شعوبهم ، دون أن يكون الهدف تخاطبا أو تفاهما ، وذلك هو عصرنا الذى يئس من عالم الصحو فلجأ الى عالم الاحلام .

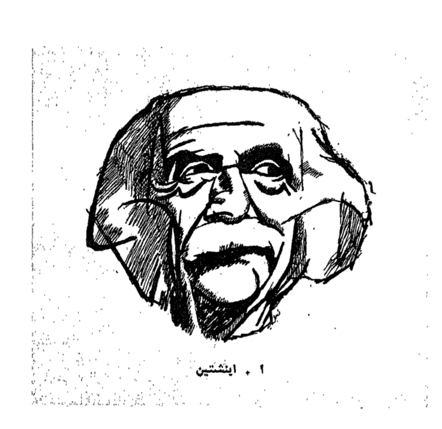
٤

أن هذا الموقف الذى تكثر فيه المقابلة بين الذات والموضوع ، بين الانسان والعالم ، لم يعرف له ــ فيما اظن ــ مثيل فى تاريخ الفكر كله ، فلو اقتصر الأمر على تحليل يبين علاقة الطرفين احدهما بالآخر فى تحصيل الانسان لمعرفته بالعالم الذى حوله ، لقلنا انها قضية قديمة ، لكن الأمر يجاوز ذلك الى حالة من الصراع والشعور بالقلق والغربة ، كأنما الانسان قد أحس بأن هذا العالم ليس هو مسكنه ومأواه ، بل هو العدو المتربص ، فاصبحت مهمته أن ينظر فى طريقة الوقاية والدفاع .

اننى لا أعرف بين عصور التاريخ عصرا شعر فيه الانسان بذاته بمثل ما شعر فى عصرنا ، ولا استبد به القلق فيه ، كما استبد به فى عصرنا، وحسبك أن ترى كم الف مقالة وكتاب ، اخرجتها المطابع بكل لغة من لغات الأرض ، يحلل فيها الانسان نفسه ، ما الذى يجرى بين جوانحها ويصطرع ، كأنما الجراح قد حمل بين أصابعه مبضعه ، وتلفت ، فلم يجد أولى به من ذات نفسه .

لقد شهد تاريخ الفكر عصورا غنية بفكرها ، شهدها فى اثينا والاسكندرية ودمشق وبغداد وقرطبة والقاهرة ، وشهدها فى النهضة الاوربية وفى العصر الحديث منذ تلك النهضة ، وما اظننا واجدين فى أى من تلك العصور ، انشغالا من الانسان بتحليل نفسه ، كالذى نجده ، منه اليوم، حتى لقد اصبحت مصطلحات التحليل النفسي بضاعة يتبادلها سواد الناس فى احاديثهم الجارية، وحتى لقد وضعت طبيعة الانسان نفسها موضع التشكك والتساؤل : أهى عقل أم لا عقل ؟ أهى وعى أم لا وعى ؟ أهي الفكر المنطقى أم العقدالمكبوتة والشهوات الحبيسة ؟ وأن مؤرخى الفكر المعاصر، لا يذكرون أربعة أعلام صنعوا هذا الفكر كله ، الا ويذكرون **فرويد** رسول اللاوعى ، مع **داروين** فى التطور ، **وماركس** فى الاشتراكيه ، **وأينشتين** فى النسبية .

وقد اوشك أن يخلو الميدان للنظرية الفرويدية فى طبيعة الانسان ، لولا أن أخذت فلسفات جديدة قوية تظهر ، مؤكدة حقيقة الانسان الواعية من جديد ؛ فلم يكن الانسان يعرف لنفسه ــ قبل فرويد ــ تعريفا ارجح صوابا من التعريف الأرسطى بأنه الحيوان الناطق ، أى انه ــ بين سائر الكائنات ــ هو الكائن المفكر العاقل الواعي ؛ وحتى حين اشتد الشعور الدينى فى عصر الايمان ــ العصر الوسيط ــ جعل الفلاسفة همهم ، لا أن يتنكروا للعقل المنطقي ، بل أن يلتمسوا وسيلة للتوفيق بينه وبين العقيدة ، وجاء العصر الحديث ليستهله **ديكارت** بقولته المشهورة : انا أفكر فأنا موجود ، أى أن الوعى أو الشعور أو الفكر أو العقل ، هو شرط وجوده ، فلو كان لا واعيا لما كان موجودا من حيث هو انسان ، ثم توالى الفلاسفة من ديكارتيين فى القارة الأوروبية أو تجريبيين فى انجلترا وأمريكا . على هذا المنوال نفسه وأيدهم فى اتجاههم علم النفس التجريبى منذ ظهوره ، فالوعى ــ أو الشعور ــ هو الأساس عند **وليم جيمس** كما كان هو الأساس عند **فنت** ، ولم ينحرف بنا عن الطريق الا فرويد وتابعوه ، لكن الوقت لم يطل بنا مع انحرافه هذا ، حتى ظهرت ــ كما قلنا ــ فلسفات تعدل الميزان ، اخص بالذكر منها فلسفة الظواهر عند **هوسرل** ، التى ارادت أن تبعد عن الرؤية كل ما هو طاف فى مجرى الوعى من موضوعات وحالات ، لترى ماذا تجد وراء ذلك ، فوجدت وعيا خالصا ، وليس وراء الوعى الا وعى ، وتلك هى حقيقة الانسان وجوهره ، وقد جاءت فلسفة **سارتر** لتنهل بدورها من هذا المعين ، فلم يجد سارتر فى الانسان ــ بعد كل تحليلاته في أغوار النفس ــ الا حالات من الوعي .



أ . اينشتين

ولا أدع فرصة هذا الحديث عن الوعي ، دون ان أشير الى نقطة فرعية لها أكبر الخطر فى الفكر المعاصر ، الا وهى فكرة ((الآخر)) — **فقد كان الفلاسفة من قبل ، على ظن بأن الانسان يمكنه الوعى بنفسه ، مفردا ، دون حاجة منه الى شخص آخر ، لا بل ربما دون حاجة منه كذلك الى الكون بأسره ، قال سقراط للانسان : ((اعرف نفسك بنفسك)) ، كأنما ذلك فى مستطاعه ، وكأنما اقتصار الانسان على نفسه هو وحده ، كاف لمعرفته لتلك النفس ، وكذلك قال ديكارت : ((أنا أفكر فانا موجود)) كأنما وجوده متوقف على كونه ، هو فى حد ذاته ، مفكرا ، دون أن نسأل : ((مفكر فى ماذا ؟)) ، لكن معاصرينا جميعا ، ممن تناولوا الوعي الانسانى بالتحليل والدراسة ، وجدوا ان الوعى لا يكون الا وعيا بشيء ، فمجرد اعترافنا بقيام الوعى أو الفكر ، يصبح فى الوقت نفسه اعترافا بوجود ما نعيه أو ما نفكر فيه ، أى انه يصبح اعترافا بعالم الأشياء والأشخاص ، ومن هنا بات واضحا ان كلمة ((أنا)) التى جعلها ديكارت محوره ، لا يتم معناها الا ((بالآخر)) ، كما أصبحت معرفة الانسان لنفسه ، التى أوصى بها سقراط مستحيلة الا اذا أخذنا ((الآخر)) فى اعتبارنا ، لأن وجود الآخر شرط جوهرى لمعرفتى لذاتى .**

وانى لأنظر الى هذه الفكرة الفنية الخصبة ، فكرة ان الذات المتفردة بخصائصها الفريدة المميزة ، تتضمن بالضرورة وجود الآخرين ، ثم أنظر الى تيار الفكر العربى الراهن ، فلا أجد فكرة واحدة تمثله بأجلى مما تمثله هذه الفكرة ، فلو سئلت : ما قضية القضايا فى الفكر العربى المعاصر ؟ لأجبت فى غير تردد ، أنها هى التماس الأساس النظرى الذى يضم الفرد المتميز الى تضامن الجماعة ، دون أن ينمو أحدهما على حساب الآخر ، فأولا — على المستوى الثقافى العام — مشكلتنا الفكرية الأولى ، هى أن نحافظ على كياننا الثقافى الخاص دون أن ننحصر فيه ، بل نمد من أطرافه حتى يشمل أركان الثقافة العصرية كذلك ، بعبارة أخرى : مشكلتنا هى أن نخلق مركبا ثقافيا يتيح لنا أن نقول : ها نحن ، بكل خصائصنا ومميزاتنا ، شريطة أن تتضمن الاشارة الى أنفسنا ، اشارة الى كل مقومات الحضارة العلمية الجديدة .

وانظر الى قادة الفكر وأعلام الأدب فى تاريخنا العربى القريب ، تجدهم — فى الكثرة الغالبة — يحاولون هذه المحاولة : **محمد عبده** يعرض مبادىء الدين الاسلامى على نحو يبين ألا تعارض بينه وبين العلم ، **لطفى السيد** يبسط المبادىء السياسية بسطا يقربنا من مناخ عصرنا ، **العقاد** يشيع من مبادىء النقد الأدبى ما ينقلنا الى تصور جديد يتفق مع قيم العالم من حولنا ، **طه حسين** يدرس الأدب على ضوء المناهج العلمية ، **وأمين الريحانى وميخائيل نعيمة** يشكلان بأدبهما الانسان العربى

الجديد ، وغير هؤلاء وأولئك كثيرون ، ثم ها هم أولاء كتاب المسرحية والقصة جميعا ، يدخلون على الأدب العربى فنونا لم يألفها من قبل فيستعيرون من الغرب القوالب الفنية ليملئوها بمضمونات عربية محلية ، وانطلق الباحثون فى مجال الدراسة الفلسفية ، يعيدون كتابة الفلسفة الاسلامية ليبرزوا جوانب الاصالة فيها ، ويسايروا مع ذلك تيارات الفلسفة كلها السائدة فى عصرنا ، والمعبرة عن روح ذلك العصر .

جهود فكرية متلاحقة ، منذ أول هذا القرن ، والى يوم الناس هذا ، تدور كلها حول ايجاد الصيغة التى تحمل طابعنا العربى المميز ، مقرونا بملامح العصر .

ذلك فى المجال الثقافى بصفة عامة ، فاذا انتقلنا الى المجالات النوعية فى حياتنا الفكرية ، الفينا هذه الجهود نفسها تبذل ، **نحو أن نجمع بين ((أنا)) و ((الآخر)) فى وحدة واحدة ، فثورتنا الاشتراكية تعبير قوى صادق عن هذا المبدأ ، اذ المحور فيها هو هذا الدمج بين الخاص والعام ، دمجا تظل تشعر فيه الـ ((أنا)) بنفسها ، لكنها كذلك تشعر أن ليس لها كيان كامل الا بأن يضم اليها ((الآخر)) وتضم اليه ؛** نعم ان أنظمة كثيرة قائمة فى بلاد أخرى ، قد غلبت طرفا على طرف ، ولم تستطع اقامة الميزان معتدل الكفتين ، لكننا فى محاولة دائبة نحو تحقيق هذا المثل الأعلى ، وقد كان لابد لنا من المحاولة ، لأن التبعة الفردية أمام الضمير وأمام الله جزء من تراثنا الروحى ، وينبغى أن تظل جزءا من طابعنا الشخصى المميز ، كما ينبغى فى الوقت نفسه أن تمتد هذه التبعة حتى تشمل الأمة العربية ، بل الأمة الانسانية اذا استطعنا الى ذلك سبيلا ، وبذلك يتسع نطاق « الأنا » الى ((**نحن**)) التى تشمل الآخرين مع ذواتنا .

ولعل هذه الرابطة الوثيقة العميقة ، بين ((أنا)) و ((الآخر)) ــ وهى رابطة تكمن فى جذور الثقافة المعاصرة كلها ــ أقول لعلها لا تتبدى فى قضية من قضايانا الفكرية ، تبديها فى قضية الوحدة العربية ، فما تلك الوحدة فى صميمها الا توسعة من معنى ((الأنا)) باضافة ((الآخر)) اليها ، على أن هذا الآخر بدوره ــ ومن زاويته ــ هو « أنا » تتسع هى الأخرى على الصورة نفسها ، ان هذا الترابط بين الوحدات فى كل واحد ، يحتويها ، ويضيف اليها عمقا وأبعادا جديدة ، أمر مألوف فى الكائنات العضوية كلها ، ومن بينها آيات الفن على اختلافها ، فالخلية الواحدة فى جسمها العضوى ، والبيت الواحد فى القصيدة والخط الواحد أو اللون فى اللوحة الفنية ، كل هذه وحدات تضاف الى أخواتها ، فتغزر وجوداً ، وتعمق كيانا ، وتزداد خصوبة وغنى ، دون أن تنقص فى سبيل هذه الزيادة شيئا .

وان هذا ليصدق أيضا على مشكلة القومية والعالمية ، التى يكثر عنها الحديث ، حتى ليقال أحيانا ان العصر عصر قوميات ، فها هنا قد يقال : وفيم تقسيم الانسانية الى أقوام يتعصب كل منها لوجوده الخاص ؟ وجوابنا عن ذلك هو نفس الجواب : انني اذا ضمنت أن تصان فرديتى ، ثم تجىء الاضافة اضافة جديدة ، تزيد من وجودى ولا تنقصه ، فلن أتردد عندئذ ، فى أن أفهم أنيتى على الوجه الذى يتسع للآخر ، لكن ذلك يستلزم ان يقف منى هذا الآخر كما أقف منه ، لا أن يظهر التآخى ويضمر السيادة والسيطرة ، فتضيع منى حتى الآن المعزولة فى فقرها وضمورها .

ها نحن أولاء قد بسطنا طائفة من قضايا الفكر المعاصر ، وأوضحنا موقفنا ــ نحن العرب ــ منها : عرضنا قضية الصراع بين سيطرة العلم والصناعة والتقنيات وبين حريات الأفراد وما تتعرض له من الضياع ؛ وعرضنا قضية الموضوع الطبيعى وطغيانه ، وكيف لاذت النفس الانسانية بدنيا الفنون تحتمى بها ، واقتضى ذلك أن نعرض لقضية الالتزام فى الفن والأدب ولقضية المعقول واللامعقول ، ثم جرنا هذا الى الحديث عن عودة الوعى الى الظهور على مسرح الفلسفة بعد أن انفرد به اللاوعى حينا ، وبينا أن الوعى فى تصورنا الحديث يقتضى بالضرورة وجود الآخرين مع الأنا الواعية ، وطبقنا هذه الفكرة الأساسية على ثلاث من أهم قضايانا العربية : الأولى هى احتفاظنا بشخصيتنا الثقافية مع ضم الثقافة الحديثة الوافدة اليها ، والثانية هى جمعنا بين حرية الفرد الواحد مع ضرورة أن يأخذ سائر المواطنين فى اعتباره ، والثالثة هى قضية الوحدة العربية ، التى تصون لكل قطر مميزاته ، ثم تضع الكل فى كيان واحد .

الا أن الانسان لحيا ، بقدر ما يشارك العصر فى فكره ، رافضا هنا ، معدلا هنا ، وراضيا هناك ، وانا لنحمد الله أن نرى الأمة العربية قد استيقظت لعصرها ، ترفض منه ، وتعدل فيه ، لترضى آخر الأمر بما تصنعه لنفسها بنفسها .

زكى نجيب محمود



وجودية سارتر

ألا تزال فلسفة للحرية





قد يكون من الحديث المعاد أن نقول ان الجانب الأكبر من النجاح الذى أصابته وجودية سارتر — على أعقاب الحرب الأخيرة — قد كان ثمرة لتعطش الناس الى الحرية ، وتحمسهم لكل فلسفة تأخذ على عاتقها الدفاع عن الحرية . وليس من شك فى أن سارتر قد نصب نفسه — منذ البداية — خصما لدودا لكل لون من ألوان الجبرية : فلم يكن من الغرابة فى شىء أن تلقى الوجودية السارترية ترحيبا كبيرا من جانب أنصار الحرية ، فى الشرق والغرب على السواء . ولا نرانا فى حاجة الى الافاضة فى عرض نظرية سارتر فى الحرية ، على نحو ما قدمها لنا فى كتابه المعروف : « الوجود والعدم » ، وانما حسبنا أن نقول ان **سارتر قد ربط مفهوم ((الحرية)) بمفهوم ((العدم)) ، فذهب الى أن الانسان هو الموجود الوحيد الذى يستطيع بفعله أن يقحم ((العدم)) على ((الوجود)) ، وقرر أن حريته لا تخرج عن كونها مظهرا لوجوده الناقص الذى يتخلله ((العدم)) من كل جانب !** ومعنى هذا أن الحرية السارترية قد ارتبطت فى ذهن صاحبها بذلك « العدم » الذى يفصل

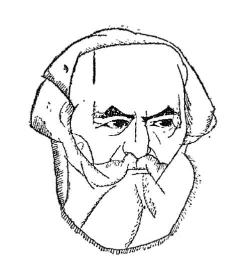
هل أصبح سارتر ماركسيًا ؟
أما زالت وجودية سارتر فلسفة حرية ؟
ماهى الوجودية الجديدة ؟
هل فى التقرب من الماركسية إنكار للحرية ؟

دكتور زكريا ابراهيم

الانسان دائما عن ماهيته ، وكأن الانسان هو الموجود الوحيد الذى يملك القدرة على افراز ذلك « العدم » الذى من شأنه أن يعزله عن باقى الموجودات ! **وقد ربط سارتر مفهوم ((الحرية)) بمفهوم ((القلق)) ، فقال ان الشعور بالحرية يولد لدينا احساسا أليما بالضيق أو الجزع ، ومن ثم فاننا كثيرا ما نحاول التهرب من حريتنا ، والعمل وفقا لماهيتنا ، وكأن لدينا (مثلنا فى ذلك كمثل الأشياء سواء بسواء) ماهية سابقة على وجودنا !** وأما الانسان الحر ــ بكل ما لهذه الكلمة من معنى ــ فهو ذلك الموجود البشرى الذى يجد فى نفسه (وفى نفسه فقط) دوافع تصميماته ، ومسوغات أفعاله ، ومن ثم فانه يظل قائما بمفرده ، عاملا على خلق قيمه وابداع معاييره . ومن هنا فقد ذهب سارتر (فى مؤلفه المشار اليه آنفا) الى أن من شأن الحرية أن تبدع القيم وتخلق المعايير لذاتها وبذاتها ، بمقتضى اختيار حر مطلق ، ودون أدنى باعث عقلى . ولم يلبث **سارتر أن ربط فكرة ((الحرية)) بفكرة ((المحال)) أو ((اللامعقول)) ، فقال ان ظاهرة الحرية لا تقبل أى تفسير ، ما دام الاختيار الحر اختيارا مطلقا غير مشروط ، أو على الأصح اختيارا لا معقولا يتم بدون أساس أو بغير دعامة يستند اليها .** ولكن سارتر لم يقل بأن هذا الاختيار اختيار لا معقول ، لأنه يخلو من كل مبرر عقلى ، بل لأنه هو نفسه الذى يخلق كافة الأسس وشتى المبررات ، فهو الأصل فى ظهور القيم والمعايير ، ان لم نقل بأن فكرة « المحال » نفسها تصبح ذات معنى ابتداء منه ! .

بيد أن مفاهيم ((العدم)) و ((القلق)) و ((المحال)) ، التى ارتبطت بتصور سارتر للحرية فى مؤلفه الكبير : ((الوجود والعدم)) (سنة ١٩٤٣) قد اختفت (أو كادت) فى عمله الفلسفى الضخم الذى قدمه لنا عام ١٩٦٠ بعنوان : ((نقد العقل الجدلى)) . وليس من شك فى أن تقرب سارتر من الماركسية قد أسهم الى حد كبير فى العمل على التغيير من تصوره للحرية ، وان كان هذا التقرب ــ كما شرحنا فى لم يجعل من سارتر مجرد فيلسوف ماركسى لا يدع للحرية أى مجال

في فهمه للوجود البشرى . ومهما كان من أمر التطور الروحي الذى عاناه الفكر السارترى ، فقد لا يكون في وسعنا أن ننسب الى سارتر تحولا جذريا يحق لنا معه أن نقول انه قد تنكر لكل مبادئه الوجودية الأصلية . واذن فان اجابتنا بالنفي على التساؤل السابق : ((**هل أصبح سارتر ماركسيا ؟**)) هى التى تضطرنا اليوم الى الاجابة بالاثبات على التساؤل العاقل : ((**أما زالت وجودية سارتر فلسفة حرية ؟**)) .



ك . ماركس



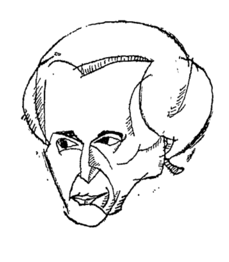
مفهوم ((الحرية)) واحد في كتابى سارتر

والحق أن ما أطلق عليه سارتر اسم ((الحرية)) — سواء أكان ذلك في كتابه ((الوجود والعدم)) ، أم في كتابه ((نقد العقل الجدلى)) — انما هو تعبير عن استحالة ارجاع ((**المستوى الحضارى**)) الى ((**المستوى الطبيعى**)) . فلم يغير سارتر من فهمه الأساسى للحرية ، بل هو قد بقى دائما ذلك المفكر الوجودى الذى يرفض بكل قوة شتى المحاولات المبذولة في سبيل الهبوط بالانسان الى المستوى البيولوجى الصرف ، وكافة التفسيرات المعروفة التى تحيل التاريخ الى مجرد عملية آلية تستند الى بعض القوانين الطبيعية أو الاقتصادية . **حقا لقد كان مؤلف ((الوجود والعدم)) فيلسوفا ميتافيزيقيا يعالج مشكلة الحرية من وجهة نظر الوعى الفردى ، بينما نجد مؤلف ((نقد العقل الجدلى)) مفكرا اجتماعيا يعالج مشكلة الحرية من وجهة نظر الوعى الجماعى ، ولكن من المؤكد أن اختلاف وجهتى النظر لا ينفى عن الوجودية السارترية طابعها الأصيل بوصفها ((فلسفة حرية)) .**

ما هو الجديد في فهم سارتر الأخير للحرية ؟

وهنا قد يقال ان كتاب ((**الوجود والعدم**)) لم يكن يؤذن بأية نظرية اجتماعية ايجابية ، خصوصا وأن سارتر قد صور لنا الوعى الفردى — في هذا الكتاب — بصورة وعى حر ، مستقل ، منعزل ، مغلق على ذاته ، في حين أن كتاب ((نقد العقل الجدلى)) يحاول أن يهبط بالحرية الى عالمنا الواقعى الاجتماعى ، فيصور لنا الحرية بصورة عملية ((تحرر)) يشارك الانسان عن طريقها في حركة التاريخ ، ان لم نقل يخلق فيها هو نفسه ((**ديالكتيك**)) التاريخ !

ونحن لا نرى مانعـا من التسليم مع أصحاب هذا الرأى بأن هناك جديدا فى كتاب « نقد العقل الجدلى » : فان سارتر يقدم لنا فى هذا الكتاب فلسفة اجتماعية وسياسية تحلل علاقة الوجود البشرى بكل من الكون الطبيعى ، والجماعة ، والأمة ، والتاريخ . ولكن من المؤكد أيضا أن سـارتر يضع بين أيدينا فى هذا المؤلف اللاحق نظرة عامة الى وضع الانسان فى العالم . فلم يكن انصراف سـارتر الى دراسـة المشكلة البشرية فى جانبها العملى الاجتماعى بمثابة تنكر للمطلب الفلسفى ، أو عدول تام عن كل تفكير ميتافيزيقى ، بل هـو قد جاء بمثابة ((**تكملة ضرورية**)) لدراسة فلسـفية تكاملية أراد لها صاحبها أن تتخذ فىالنهاية صورة ((**أنثروبولوچيا فلسفية**)) .



أ . كانت

هل فى التقـرب من الماركسـية انكار الحرية ؟

وأما اذا قيل ان فى مجرد تقرب سارتر من الماركسية اكبر دليل على تنكره لمذهبه السابق فى الحرية ، خصوصا وأن الماركسـية تنـادى بحتميـة التاريخ ، وتقول ان البشر مجبرون ـ حضـاريا واقتصاديا ـ ببعض الظروف ، وبالتالى فانها لا تكاد تدع مجالا للحرية الفردية ، كان ردنا على ذلك **أن الجهد الذى قام به سارتر فى كتابه ((نقد العقل الجدلى)) قد انحصر على وجه التحـديد فى العمل على افساح المجال ـ فى داخل الاطار الماركسى ـ للفرد الحر ، حتى يبين لنـا بكل وضوح كيف يستطيع الوعى الفردى الذى التقينا به فى ((الوجود والعدم)) أن ينهض بما عليه من ((التزام)) ، بفهم وبصيرة فى صميم ((العالم الاجتماعى))** . ومن هنا فان ((**الوجودية الجديدة**)) التى طالما تحدث عنهـا النقـاد المخدوعون بظاهرة تلاقى سارتر مع الماركسية ، ليست فى الحقيقـة سوى مجرد استمرار طبيعى لاهتمام سـارتر بالمشـكلة البشرية فى شتى مظـاهرها . وليس فى تقرب سارتر من الماركسية تحول تام عن فلسـفته الأصلية فى الحرية ، وانما هناك اهتمام أكبر بمشكلة التاريخ ، وعنـاية أكثر بدراسة علاقة الفرد بالتاريخ . ومهما كان من أمر المحاولة التى قال بها سارتر فى كتابه الجديد من أجل التوفيق بين ((**الوجودية**)) و ((**الماركسية**)) ، فانه لمن الواضح أن المفكر الفرنسى الكبير لم يرد قط للوجودية أن تستحيل الى فلسفة جبرية تنادى بحتمية التاريخ ، أو تقول بأن الوعى الفردى مقيـد تماما ببعض الشروط الاجتماعيـة أو الاقتصادية .

سـارتر بين كانت وهيجل ...

ولا شك أن كتابا يحمل عنوان : ((**نقد العقل الجدلى**))لابد من أن يثير فى الأذهان اسم كل من كانت وهيجـل . فالفيلسوف الفرنسى يحاول ـ كما فعـل كانت من قبـل فى كتابه ((**نقد العقل الخالص**)) ـ دراسة طبيعة العقل البشرى وامكانياته وحـدوده ، ولكنه لا يريد لدراسـته أن تكون مجرد دراسة ابستمولوچية أو ميتافيزيقية ، بل هو يريد لها أن تمتد الى الجانب التاريخى من جوانب الاشكال البشرى . وهو يأخذ فى الوقت نفسه عن هيجل درسين هامين ، فنراه يساير الفيلسوف الألمانى الكبير فى القول بأنه اذا كان ثمـة « حقيقة » فى فهم الانسان لنفسه ، فلابد لمثل هذه الحقيقة من أن تكون حقيقة متغيرة لا تكف عن الصيرورة ، كما نجـده يؤكد أيضا مع هيجل بأن « الحقيقة » لابد من أن تتجلى على صورة عملية « تجميع » totalization ، بمعنى أن الحقيقـة لابد من أن تظهر أو تنبثق عبر التاريخ على صورة « حقيقية تاريخية » . والحق أن سارتر قد أخذ عن هيجل ايمانه بأن فى الامكان تفسير أحداث

التاريخ على أنها « عملية ديالكتيكية » تولد فيها المتناقضات القائمة « مؤلفا » جديدا يعلو عليها جميعا . ولكن سارتر قد رفض — بطبيعة الحال — فكرة هيجل عن « الروح المطلق » الذى يتحقق عبر « الديالكتيك » على صورة عينية ملموسة . واذا كانت الفلسفات الوضعية قد ذهبت الى القول بوجود أشكال متنوعة من التاريخ ، وضروب مختلفة من الحقيقة ، فاننا نجد لدى سارتر — على العكس من ذلك — ايمانا خفيا بأن ثمة تاريخا شاملا ، أو حقيقة واحدة ، تحقق بين البشر ضربا من « التوحيد » . ومعنى هذا أن فى فلسفة سارتر اعتقادا ضمنيا بأن عملية « التجميع » المستمرة سوف تفضى فى النهاية الى وحدة التاريخ ، ووحدة الحقيقة البشرية .

ضرورة قيام « أنثروبولوچيا فلسفية » ...

... ان الكثيرين ليزعمون أن الانسان سر مغلق هيهات لأية معرفة أن تزيح النقاب عنه ، ولكن سارتر يرى أنه وان كان الانسان ما زال مجهولا حتى الآن ، فان شيئا لا يبرر القول بأنه غير قابل أصلا للمعرفة . وربما كان السبب فى جهلنا للحقيقة البشرية اننا لم نتمكن بعد من الاهتداء الى الأدوات اللازمة للتمكن من فهم الانسان والتعرف على حقيقته . ولا سبيل لنا الى فهم الانسان ، اللهم الا بالعمل على اقامة « أنثروبولوچيا فلسفية » نركن فيها الى نوع جديد من « العقل » . وأما الأدوات المستعملة حاليا فى فهم الانسان ، الا وهى مناهج العلوم الطبيعية ، وعلم الاجتماع التقليدى ، وشتى الدراسات الأنثروبولوچية المعروفة : فانها عاجزة تماما عن القيام بهذه المهمة .

وليس المقصود بكلمة « العقل » الاشارة الى النظام الفكرى المحض ، بل المقصود بهذه الكلمة الاشارة الى علاقة الوجود بالمعرفة . ولهذا يقرر سارتر أن العلاقة القائمة بين عملية « التجميع التاريخى » من جهة ، والحقيقة المجمعة من جهة أخرى ، انما هى فى صميمها علاقة حركية تطوى فى أثنائها كلا من الوجود والمعرفة . وهذا هو ما يعنيه سارتر حين يتحدث هنا عن « العقل » . ولكن العلاقة الديالكتيكية القائمة بين الفكر وموضوعاته تتطلب نوعا جديدا من « العقل » . ومن هنا **فان سارتر يحدثنا عن « عقل ديالكتيكى » ؛ قاصدا من وراء كلمة « الجدل » (أو « الديالكتيك ») الاشارة الى الترابط القائم بين الأحداث الموضوعية من جهة ، والمنهج المستخدم فى معرفة تلك الأحداث والعمل على تحديدها من جهة أخرى .**

الديالكتيك هو دائما « ديالكتيك » الانسان ...

بيد أننا لو أنعمنا النظر الى فهم سارتر للجدل (أو الديالكتيك) ، لوجدنا أنه مرتبط ارتباطا وثيقا بفهمه للانسان . فليس هناك — فى رأى سارتر — « ديالكتيك » مستقل عن الانسان ، وكأن الطبيعة تعمل وحدها ، بل ان الديالكتيك السارترى هو أولا وبالذات ديالكتيك بشرى . صحيح أن الانسان لا يخرج عن كونه موجودا ماديا يحيا الى جانب موجودات أخرى كثيرة ، ولكن الأحداث البشرية — مع ذلك — ليست محددة تحديدا جبريا سابقا بمقتضى أى قانون خارجى صرف .

وربما كان الخطأ الأكبر الذى طالما وقع فيه الكثير من الماركسيين — فيما يقول سارتر — انهم قد حاولوا اقامة « ديالكتيك بدون الانسان » ! : الأمر الذى أدى بالماركسية الى الجمود والتحجر ، حتى لقد استحالت على يد الكثيرين الى مجرد « حلم هذائى » فى رأس مريض بمرض البارانويا ! والواقع أن القول بوجود « ديالكتيك » فى الطبيعة انما يحيل التاريخ الى ضرورة عمياء ، ويحل الغموض والظلمة محل الوضوح والنور ، والفرض والتخمين محل البداهة واليقين ، والأسطورة والخرافة محل التثبت والحقيقة ! ومهما كان من أمر ذلك الموجود المادى الذى نسميه باسم « الانسان » ، فان أحدا لن يستطيع أن يزعم أن الانسان والمادة المحيطة به شىء واحد ! ولو جاز لنا أن نتصور المادة على أنها مجرد « هيولى » ، أى على أنها « كينونة فارغة تماما من كل معنى انسانى » ، لكان من واجبنا أن نقول ان مثل هذه المادة شىء لم يلتق به أحد فى أية خبرة بشرية . ولهذا يقرر سارتر ان المادة لا يمكن أن تكون مجرد مادة ، اللهم الا بالنسبة الى الله ، أو بالنسبة الى المادة نفسها ، وهو مالا يمكن تصوره مطلقا . **وأما العالم الذى يعرفه الانسان حقا ، ويحيا فيه حقا ، فهو فى صميمه « عالم بشرى » . وحتى لو سلمنا بامكان قيام علاقات ديالكتيكية فى نطاق الطبيعة ، فسيكون على**

الانسان عندئذ أن يأخذ تلك العلاقات لحسابه الخاص ، وأن يقيم بينه وبينها روابط خاصة تجيء مطبوعة بطابعه ، واذن فان المادية الجدلية الوحيدة التى تنطوى على معنى — فى رأى سارتر — انما هى تلك « المادية التاريخية » التى تنبع من داخل التاريخ البشرى بوصفه علاقة حية للانسان بالمادة .

المشروع البشرى بوصفه علاقة للانسان بالمادة ..

ونحن نعلم أن فكرة « المشروع » projet كانت تحتل فى كتاب « الوجود والعدم » مركزا هاما ، فليس بدعا أن نجد سارتر يحتفظ بهذه الفكرة فى كتابه الجديد ، على اعتبار أن الانسان لا يحقق وجوده الا عن طريق عملية الخروج من الذات ، وكأنما هو يقذف بنفسه نحو المستقبل . وليس فى استطاعة الانسان أن يضطلع بهذه العملية ، اللهم الا اذا عمد الى تسجيل ذاته أو تحقيق وجوده فى عالم المادة . والواقع أننا نحصل فى كل لحظة تجربة حية معاشة عن الوجود المادى بوصفه تهديدا يقف فى طريق حياتنا ، وكأن المادة مقاومة تواجه نشاطنا الفعلى ، أو كأنما هى حد يقف حجر عثرة فى سبيل معرفتنا . ولكن المادة أيضا أداة واقعية أو ممكنة نستطيع أن نستعين بها عند الفعل فهى ليست مجرد شيء غفل أو حقيقة جامدة ، بل هى واسطة أو أداة تسمح لنا بتحقيق مشروعاتنا . وليس أسلوب الانسان فى الوجود سوى طريقته الخاصة فى اقامة علاقة بينه وبين العالم . ولا سبيل الى قيام مثل هذه العلاقة اللهم الا اذا كان هناك « وعى حر » يسمح للانسان بأن يتخذ وجهة نظر معينة من العالم . ولكن ، لو لم يكن الانسان نفسه يمتلك ضربا من « المادية » matèrialité ، لما كان فى وسعه أن يقيم مثل هذه العلاقة بينه وبين المادة .

وان سارتر ليهتم فى كتابه الأخير اهتماما بالغا بشرح مفهوم « العمل البشرى » ، فنراه يقرر أن الانسان يحيل نفسه الى مادة لاعضوية حتى يؤثر ماديا على المادة من جهة ، وحتى يغير من حياته المادية من جهة أخرى . ولابد للجسم البشرى من أن يضطلع بمهمة تسجيل المشروع الانسانى فى صميم « الشيء » ، حتى تتحقق عملية **((التحول الجذرى))** التى يتحدث عنها سارتر ، وهى تلك العملية التى تستحيل بمقتضاها الأشياء الى أدوات بشرية . وهكذا يصطبغ الشروع البشري بالسمات الجوهرية للأشياء ، دون أن يفقد — لهذا السبب — صفاته الأصلية الخاصة . ومعنى هذا أن كل نشاط بشرى لابد من أن يجيء منطويا على عملية «تبادل» تتم بين «الشخص» و «الشيء» . فالشخص من جهة يخلع على الشيء دلالة انسانية ، بينما يجيء فعله من جهة أخرى — بمجرد ما يتحقق موضوعيا فى عالم المادة — فيستحيل هو نفسه (جزئيا على الأقل) الى « شيء » . ولعل هذا ما عبر عنه سارتر — بأسلوبه الخاص — حينما كتب يقول : **«ان البشر أشياء ، بقدر ما يمكن اعتبار الأشياء بشرية .»** . ولولا هذا التبادل المستمر الذى يتحقق بين الانسان والمادة ، لما كان فى وسعنا أن نتحدث عن أى « مستقبل » ، أن بالنسبة الى الانسان ، أو بالنسبة الى الأشياء .

بين مفهوم ((القلق)) ومفهوم ((الحاجة)) ...

وهنا قد يقال ان هذه النظرية السارترية فى تحديد علاقة الانسان بالأشياء لا تكاد تنطوى على أى جديد بالقياس الى ما سبق لسارتر تقريره فى مؤلفات سابقة . ولكن زعيم الوجودية الفرنسية **قد أدخل تعديلا جوهريا على البناء الوجودى للانسان ، حينما استبدل بمفهوم ((القلق)) الذى كان يحتل أهمية كبرى فى كتاب ((الوجود والعدم)) ، مفهوم ((الحاجة))** Besoin **الذى أصبح يمثل مفهوما رئيسيا فى كتاب ((نقد العقل الجدلى))** . ونحن نعرف كيف ذهب سارتر فى مؤلفه القديم الى القول بأن الوعى البشرى — باعتباره حرية — انما يتعرف على ذاته من خلال « القلق » ؛ فلم يكن من الغريب على سارتر أن يقرر فى ذلك الكتاب أن « الانسان فى صميمه قلق » ! ولهذا فقد تصور سارتر « الحرية » البشرية على أنها نشاط مستمر يقوى فى كل حين على تغيير موضوعات رغبته ، وكأن فى استطاعة الحرية أن تنتصر على شتى العوائق ، وأن تحيل كل العقبات الى أدوات ! وأما مفهوم « الحاجة » — كما لاحظ الأستاذ بارنز Barnes فى المقدمة القيمة التى كتبها للترجمة الانجليزية لمشكلة المنهج (١) فهو مفهوم سارترى جديد يستقدم لأول مرة شيئا من الخارج ، اذ يبرز أمام أنظارنا تلك « الضرورة » التى لا يستطيع الانسان تجنبها

---

(١) لم تتضمن الترجمة الانجليزية لكتاب سارتر الأخير سوى الفصل الأول من فصول الكتاب وعنوانه « مشكلة المنهج » .

أو التحامي بنفسه عنها ، مهما كان من أمر قدرته على تغيير استجابته لها . هذا الى أن سارتر قد ربط مفهوم « الحاجة » بمفهوم « الندرة » Rareté ، فذهب الى انه ليس هناك ما يكفى من أشكال «المادة» لاشباع متطلبات « الحاجة » ، وبالتالى فقد وضع بين أيدينا عنصراً « لا ـ انسانيا » نسب اليه دوراً كبيراً فى تكدير صفو العلاقات البشرية ...

دور « الانسان » فى ديالكتيك « التاريخ » ...

ولو أننا نظرنا الآن الى تصور سارتر للتاريخ ، لوجدنا أن التاريخ فى رأيه انما هو قصة تسجيل الفعل البشرى لذاته فى صميم الواقع المادى . وحينما يتحدث سارتر عن « الفعل » (أو البراكسيس : Praxis) فهو يعنى به كل نشاط بشرى هادف أو كل فاعلية انسانية ذات دلالة . ولكن كان الواقع المادى ـ فى نظر سارتر ـ لا يقف من النشاط البشرى موقف الأداة الطيعة التى لا تقاوم ولا تعوق ، الا أن من المؤكد أن للفعل فى دراما الوجود البشرى مكان الصدارة ، نظرا لأن فى استطاعته مواجهة « الغائية المضادة » التى تقف فى وجهه من جانب العالم المادى . وربما كان فى استطاعتنا أن ننظر الى التاريخ البشرى بأسره على أنه سجل لصراع أفراد عاملين ضد المقاومة المادية التى يلقونها من جانب الواقع المادى فى جو ملؤه الحاجة والندرة معـا . ولكن مثل هذه النظرة الى التاريخ انما تغفل عنصر « الديالكتيك » ، ولهذا فقد يكون الأدنى الى الصواب أن نقول **أن الانسان هو الموجود الذى يملك «امكانية صنع التاريخ» . ولا تظهر هـذه الامكانية ، اللهم الا بظهور « العملية الديالكتيكية » . ومعنى هذا أن التاريخ لم يبدأ ، اللهم الا حينما جاءت بعض الأحداث غير المتوقعـة ، فعملت على ظهور ضرب من « التصدع » فى حياة النـاس ، ومن ثم فقد تسببت فى حدوث ضرب من « التناقض » . وحينما حاول البشر العمل على تجاوز هـذا التناقض ، فانهم لم يلبثوا أن خلقوا « مؤلفا » Synthése جـديداً ، كان من شأنه تغيير عللهم ، وهكذا يظهر « التـاريخ » الى عالم الوجود** . وان سارتر ليذهب الى أن فى استطاعة البشر أن يصنعوا التاريخ ، دون أن يكونوا على وعى تام بما يفعلون . وهو يضيف الى ذلك أن هناك طرقا مختلفة يستطيع البشر على نحوها الارتداد الى الوراء ، والعمل على تأويل ما مضى من أحداث . ولكن الماركسية وحدها ـ فيما يقول سارتر ـ انما هى التى تقدم لنا « تأويلا صحيحا » لماضى التاريخ ، ان لم نقـل بأن تماماً بذاته » . ولا شك أن مثل هذه العبارة الماركسية هى « التاريخ نفسه وقد أصبح واعيا قد توحى بأن سارتر قد ارتمى نهائيا فى أحضان الماركسية ، ولكن من المؤكد أن ما يفهمه سارتر من « الماركسية » يختلف اختـلافا غير قليل عما دأب دعاة الماركسـية التقليـدية على المناداة به ...

والحق أن الكثير من الماركسيين قد نظروا الى « التاريخ » على أنه « قوة خارجية » تفرض نفسها على البشر ، وتلزمهم باتباع بعض الأنماط الخاصة ، دون أن يكون فى وسعهم هم أنفسهم التحكم فى مصيرهم أو العمـل على توجيـه مستقبلهم . ومعنى هذا أن بعض دعاة الماركسية (ان لم نقل معظمهم) قد جعلوا من التاريخ قوة ضرورية حتمية ، ليس البشر فى يدها سوى مجرد الاعيب ! وأما ماركس وانجلس ـ فيما يقول سارتر ـ فانهما لم يذهبـا مطلقا هذا المذهب ، بدليل أنهما قد قالا قولتهما المعروفة « ان البشر هم الذين يصنعون تاريخهم ، ولكن بالاستناد الى دعامة من الظروف السابقة » . ولـكن ، على حين أن الـكثير من الماركسيين قد فسروا هذه العبارة على أنها تشير بصراحة الى جبرية خارجية تحكم سلوك البشر ، نجد أن سـارتر لا يفهم منها سوى أن **الناس** هم الذين يصنعون تاريخهم ، وان كان لا ينـكر ـ بطبيعة الحال ـ أن ثمة شروطا تقيد البشر فى هـذه العملية . والحق أن أهم سمة تميز الانسان ـ فى رأى سارتر ـ انما هى قدرته على تجاوز أى موقف كائنا ما كان . فليس فى وسع الانسان أن يتطابق تماما مع أى موقف خارجى ، بل هو لابد من أن « **يوجد** » بوصفه « **علاقة** » بذلك الموقف . وما دام الانسان هو الذى يحدد كيف سيحيا ذلك الموقف ، وماذا سيكون معناه بالنسبة اليه ، فليس من الصواب أن يقال ان فى الموقف من « الجبرية » ما يلزم الانسـان بالضرورة والواقع أن الانسان لايمكن أن يوجد الا فى « موقف » ، ولكن العملية التى يتجاوز الانسان بمقتضاها هـذا « الموقف » ، انما تتضمن هى نفسـها ـ بوجه ما من الوجوه ـ الظروف الخاصة أو الشروط المعينة التى تدخل فى تكوين ذلك الموقف . ولهذا **يؤكد سارتر أن البشر لا يصنعون تاريخهم الا بفضل عمليـة « التجاوز » المستمرة التى تسمح لهم بالامتداد**

الى ما وراء « ظروف » حياتهم . ومعنى هذا أن سارتر ينكر وجود قانون خارجي يفرض نفسه على التاريخ البشرى ، كما يرفض التسليم بوجــود أى كائن علوى يحلق فوق العلاقات البشرية القائمة بين الناس بعضهم مع بعض . ومهما كان من أمر تصورنا للعلية الاجتماعية ، فان الأحــداث البشرية ــ فى رأى ســارتر ــ لا تقع نتيجة لأى مخطط خارجي سابق ، كما انها لا تندرج مطلقــا تحت أى نظام محدد أو مقدر سلفا ، وكأن تفسيرها قائم منذ الأزل فى لوح محفوظ ! وهكذا نخلص الى القول بأن « الديالكتيك » عنــد ســارتر ليس ضربا من « الحتمية » ، وانما الصواب أن يقال ان البشر لا يخضعون للديالكتيك اللهم الا بقدر ما يصنعون التاريخ ديالكتيكيا ...

بين الحرية السيكولوچية والحرية السياسية ..

وأما اذا نظرنا الى تصور ســارتر للحرية ــ حتى فى مؤلفاته الاولى ــ فسنجد أن مفهوم الحرية عنده كان دائما أبدا مفهوما مزدوجا : فالحرية ــ من ناحية ــ واقعة ، وهى موضوع لالزام . والقول بأن الانسان حر انما يعنى انه مسئول عما يفعل ، وأن فى وسعه تحقيق ذاته على نحو ابداعى . ولكن الحرية ــ من جهــة أخــرى ــ كثــيرا ما تستحيل الى ضرب من « التجريد » ، حينما يجىء المجتمع فيفرض على الأفراد من الارهاب أو الضغط الاقتصادى ما يقضى على كل ما لديهم من فاعلية ابداعيه ، أو يحيل شتى أهدافهم البنائيــــة الى مجرد غائيات مضادة هدامة . ومعنى هذا أن **الصلة وثيقــــة بين الحرية الســيكولوچية والحرية السياسية ، وان كان من الخطأ التوحيد بينهما تماما وآية ذلك أن الانسان لا يستطيع أن يدافع عن حريته السياسية اللهم الا اذا كان حرا ، مع استطاعته فى الوقت نفسه التعرف على نفسه بوصــفه حرا .** هذا الى أن أى مجتمع يحاول تبرير الاستغلال أو القسر أو الاستبعاد لابد من أن يجد نفسه مضطرا الى الاستعانة بذلك المبدأ الكاذب الذى يقول ان البشر ليسوا موجودات حرة تستطيع أن تصنع من نفسها ما تشاء ، بل هم كائنــات مجبرة قد زودت منذ البداية بطبيعة محددة سلفا . وأذن فان سارتر لايريد للبشر حرية سياسية وعملية ، الا لأنه يؤمن فى الوقت نفسه بأنهم أحرار وجوديا .

ولم يتخــل ســارتر فى كتابه « **نقد العقل الجدلى** » عن هذا التصور المزدوج للحرية ، بل اننا لنجــده يبرزه بكل وضوح حينما يقرر أن النشاط البشرى تفاعل مستمر بين « **الداخل** » و « الخارج » ، ما دام من شــأن الفعل الحر أن « يخرج (بتشديد الراء) الداخلى ويدخل (بتشديد الخاء) الخارجى » (ان صح هذا التعبير) ! ومعنى هذا أن قوام الفعل الحر انما هو هذا النشاط الواعى الذى يقوم به الشعور حينما يمتص العناصر الخارجية لكى يحيلها الى صميم نسيج حياته الباطنية . ولكن مهما كان موقف الانسان من البيئة ــ سواء أكان ذلك بالتقبل السلبى أم بالتمرد الايجابى ــ فانه لابد من أن يعمل على تحقيق ذاته موضــوعيا ــ من خلال أفعاله ــ فى صميم الواقع المادى . ومثل هذا التحقيق الذى يستند الى ظروف ســابقة ومواقف محــددة هو الذى يجعل من الانسان ذلك الموجود الفاعل الذى يحقق ذاته بحــرية ، مرتكزا دائمــــا الى بعض المواقف الوجودية الســابقة . ولكن سارتر لا يقتصر ــ فى كتابه الجديد ــ على القول بأن الفعل الحر يعبر عن شخصــية صاحبه ، بل هو يضيف الى ذلك أيضا أن هذا الفعل يعبر عن « الطبقة » التى ينتسب اليها صاحبه . ومعنى هذا أن البناء الطبقى للفرد قد أصبح لا يقل أهمية فى نظر سارتر عن البنــــاء الوجودى لذاته : فان للطبقــة من « الواقعية » ما قد لا يقل عن أية حقيقــة مادية أخرى كائنة فى صميم الواقع . ولهذا نجد سارتر يفيض فى الحديث عن تأثير هذا « البناء الطبقى » على النشاط الواعى لكل فرد ، مع اهتمامه فى الوقت نفسه ببيان دور « الطبقة » فى تحديد الاتجاه العام لكل فاعلية بشرية حرة ...

دور « الآخر » فى تقييــد حرية « الأنا » ...

والحق أننــا لو عــدنا الى كتاب « الوجود والعدم » ، لوجدنا أن سارتر قد وضع فيه قيدين هامين أمام الحرية : ــ أما القيد الأول فهو واقعة وجــودى نفسها ، على اعتبار أن وجودى لا يتوقف على ، وأننى لست حرا فى الا أكون حرا ! وأما القيــد الثانى فهو واقعة وجود « الآخر » ، على اعتبار أن من شأن حرية « الآخر » أن تجىء فتحد من درجة حريتى . والظاهر أن سارتر قد فطن الى أهمية هذا القيد الثــانى ، فكان أن عاد اليه مفصلا ومحللا فى

كتاب « النقد » . ومن هنا فاننا نجده يفيض الحديث ـ فى هذا الكتاب الجديد ـ عن قدرة الآخـــرين على احالة « الأنا » الى مجـــرد « موضوع » ، كما نراه يبرز باهتمام أكبر شتى القيود الخارجيـــة التى كثيرا ما تجىء فترين على حياة الناس الباطنية . ولكن المهم هنا أن سارتر ـ فيما يبدو ـ قد أصبح معنيا بدرجة الحرية العملية التى يمتلكها النـــاس بالفعل ، فصـــار يضعها فى مكان الصدارة بالنسبة الى الحرية السيكولوچية التى طالما تحدث عنها فى كتابه السابق : « الوجود والعدم » . وهكذا اصبح سارتر أكثر تقديرا لملابسات الفعل الحر ، وصـار اميـــل الى الاعتراف بأن الحرية ليست مجرد واقعة محضة هى الى ((**التجريد**)) أقرب منها الى أى شىء آخر ، وانما هى حقيقة تاريخية مشروطة بالكثير من الظروف .

بل ان سارتر ليذهب الى حد أبعد من ذلك فيقرر بصراحة أن ((**حقيقة أى انسان انما هى عمله وأجره**)) . ولا شك أن مثل هذه العبارة انما تنطوى على اعتراف صريح بأن حرية الانسان ليست واقعة فارغة تقوم فى خلاء محض ، بل هى حقيقة تاريخية ترتكز الى بعض الظروف الخارجية وتقوم على بعض الوقائع المادية . ومن هنا فقد سلم سارتر بأنه هيهات للحرية أن تنطوى على أى معنى ، اذا كان الاختيار الوحيد الذى يجد المرء نفسه بازائه انما هو الاختيار بين أمرين : الموت أو الحيـــــاة فى مستوى غير انسانى ! هذا الى أنه ليس من الغرابة فى شىء أن ينشأ الطفل منذ نعومة أظفاره ـ فى بعض المجتمعات الغربية ـ شاعرا بالضياع والغربة ، ما دام يجد نفسه فى مجتمع فاسد قائم على « الاستغلال » وحده ! وحتى حينما لا يجىء الحرمان الاقتصادى فيحد من الحرية ، تجىء أنظمة المجتمع الطبقى فتقوم هى بهذه المهمـــة ! وليس من شك فى أنه ما لم يتهيأ لكل فرد « هامشى » ـ ولو ضئيل ـ من « الحرية » الحقيقية ، فيما وراء مشاغل الحياة واهتمامات الانتاج ، فلن يكون هناك موضع للحديث عن المستوى الانسانى ، أو للقول بوجود « مجتمع اشتراكى » .

مستقبل ((فلسفة الحرية)) فى رأى سارتر ...

والحق أن خاتمة كتاب « الوجود والعدم » كانت توحى بأن الكتاب التالى لسارتر سوف يكون كتابا فى « الأخلاق » . ولكن كتاب « نقد العقل الجدلى » لم يجىء كتابا فى « الأخلاق » ، بل فى « الاجتماع » و « السياسة » . والظاهر أن سارتر قد فطن الى أنه لابد للتنظيم الاجتماعى من أن يجىء قبل أى تحديد فردى للسلوك . واغلب الظن أن تكون خبرة ســــارتر العملية قد أظهرته على أن الحرية ـ بوصفها واقعة ـ غير متوافرة فى الكثير من المجتمعات ، بل هى قد بقيت فى الوقت الحاضر محض « تجريد » . وتبعا لذلك فقد أدرك سارتر أنه هيهات لأخلاق ((**فلسفة الحرية**)) أن تجد موضعا فى مجتمع لا زال الناس فيه مفتقرين الى الحرية الحقيقية . ومهما كان من امتـــلاك النـــاس ((**للحـــرية السيكولوچية**)) ، فان مثل هذه الحرية المجردة لا يمكن أن تكون الكفيلة بضمان حياة مرضية للشخص الفردى . ولكن هذا لا يمنعنا من القول بأن وجودية سارتر ما زالت « فلسفة حرية » : فان سارتر ليؤكد أن المجتمع الذى لا تستعبده الحاجة المادية سيكون وحده مجتمع « فلسفة الحرية » بمعناها الحقيقى . وعلى الرغم من أن ســـارتر يرفض فــكرة « التقـــدم » بصورتها التقليدية ، الا أننا نراه يقرر أنه ليس ما يمنع من افتراض امكان قيـــام مجتمع بشرى ـ فى المستقبل ـ لا تكون « الحاجة » فيه (وبالتالى لا تكون « الندرة » أيضا) هى العامل الفيصل فى تحديد علاقات أفراده بعضهم ببعض . ولكن سارتر حريص على تذكيرنا بأنه هيهات لفلسفة الحرية أن تتحقق ، اللهم الا اذا فهم البشر أن عليهم وحـــدهم تقع مهمة القيام بتلك الحركة الديالكتيكية التى ستكون هى الكفيلة بصنع التـــــاريخ . وما دام المقصد النهائى للبشرية بأسرها انما هو « تحرير الانسان » ، فستظل « الوجودية » مجرد نداء انسانى يذكر البشر بأن لهم تاريخا واحدا ، وحقيقة واحدة ، وان عليهم أن يصطنعوا حريتهم فى كتابة هذا التاريخ وتحصيل تلك الحقيقة ...

زكريا ابراهيم

في دنيا الفلسفة العربية المعاصرة

صـــدر للدكتور يحيى هويدى ، كتاب عنوانه « ما هو علم المنطق ؟ : دراسة نقـدية للفلسفة الوضعية المنطقية » .

وأستطيع أن أوجـــز الخطوط الرئيسية فى الـكتاب ، بقولى انه يثبت جانبا ويؤيده ، ثم ينفى جانبا وينقـده ؛ فأما الجانب الذى يثبته ويؤيده فهـو موقف اســبينوزا من « الحقيقـة » ، وبالتالى موقفه من « المنطق » ، وهو موقف يتميز ـ كما يقول الدكتور هـويدى ـ بثـلاث خصائص ، أولها أنه يرى « الحقيقة » على أنها «باطنة فى الفكرة الصحيحة ، فالعقل عنـد اسبينوزا قادر على الوصول الى الحقيقة ، عن طريق تأمـــله فى ذاته ، فى أفكاره ، فى العـلاقات التى تربط هذه الأفكار فيما بينهــــا وتتولد عنها أفكار جديدة » ـ « والخاصية الثانية التى تتميز بها نظرية اسبينوزا فى الحقيقة أن الحقيقـــة تحمل معهـــا دليل صدقها » ـ والخاصية الثالثة هى أنه برغم أن اسبينوزا قد جعل صدق الفكرة نابعا منهـــا ، لا من مطابقتها لشىء سواها ؛ واذن يكون معيـــار الصـــدق هو « تطابق الفـكرة مع ذاتهـــا » لا « مطابقتهـا للواقع » ، أقول انه برغم اتخاذه للحقيقة معيارا داخليا لا معيـــارا خارجيا ، فانه ـ كما يقول الدكتور هويدى ـ « لم يدر بخلده مطلقا أنه بهذا قد طلق الواقع ، أو أنه قد لوى عنقه عنه ، وراح يضرب فى الأوهام ؛ كلا ؛ ان الحقيقة عند اسبينوزا ليست قائمة فى مطابقتهـا للواقع ، ولـكنها ـ مع هــذا ـ ومع أن معيارها ذاتى ـ لا تخاصم الواقع ، ولا تجىء متعارضة



ب . اسبينوزا

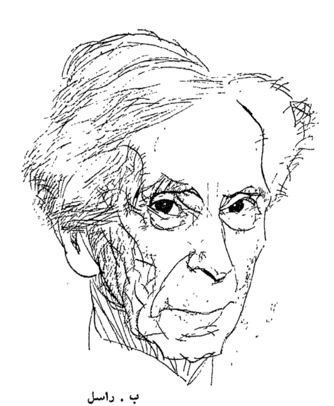
معه ، بل ــ الأمر الذى قد يدعو الى دهشة المناطقة الذريين والوضعيين ــ تكون متفقة معه » .

هــــذا هو الموقف الذى يؤيده الدكتور هويدى ، ثم يتخذ منـــه منطلقـــا ليهاجم المناطقة الذريين والوضعيين ؛ وهو بعــد أن طرح فى القسم الأول من الكتاب دعوى هؤلاء وأولئك بصورة عامـــة ، راح فى القسمين الثـانى والثالث يخصص القول فى ثلاثة ، هم : **وتجنشتين** ، **و رسل** ، **وكارناب** .

وقد جاء نقـــده لهؤلاء الرجال الثلاثة ، قائما على دراسة فيها دقة وتفصيل ، لولا . أنه اخطأ حين ظن أنه اذا نقد **وتجنشتين** ، و **رسل** ، فقد نقد الوضـــعية المنطقية ، كما أرادنا أن نفهم من كتـــابه ، لانه ــ برغم ذكره لهــــذين الاسمين متلاصقين فى كثـــير من المواضع ، وأعنى « **المناطقـــة الـذريين والوضعيين** » ، كأنما هــو يريد بهما شيئين مختلفين ، الا أنه لا يتــرك أمام القارىء الا فرصة واحدة ، وهى أن يفهمهما على أنهما اسمان دالان على مجموعة واحدة ؟ وحقيقة الأمر هى أنه لا وتجنشتين ، ولا رسل ، من رجال الوضــــعية المنطقيـــة ، بل **ان رسل لم يقف من هذه الوضعية** المنطقيـــة موقف الصمت ــ كما فعل وتجنشتين ــ بل هاجمها قصـــدا وعلنا ، ومن بين الكتب التى ورد فيها هجومه ذاك ، كتاب رأيت الدكتور هويدى يكثر من ذكره على أنه مرجع من مراجعه عن رسل .

أريد أن أقول ان نقد وتجنشتين و رسل ، قد لا يعنى بالضرورة نقد الوضعية المنطقيـــة (ويلاحظ أن عنوان الكتاب نفسه يحمل عبارة : « **دراسة نقـدية للفلسفة الوضعية المنطقيـــة** » اذ العلاقة بين رجال الوضــــعية المنطقيـــــة وهـذين الفيلسوفين ، هى أنهــم أخـــذوا منهما ما قدماه من أدوات التحليل المنطقى ، واســـتخدموها لأغراضهم الخاصـــة ، اســـتخداما لا يكون وتجنشتين ورسل مسئولين عنـــه اذا أخطأ ، ولا يكونون هم مسئولين عن كل ما قاله الفيلسوفان .

وأهمية هـــذه التفرقة ، هى أن الدكتور هويدى فى كتابه هذا ، وجه الى الوضعية المنطقية اتهامات كثيرة ، كان يتردد فى توجيهها لو أنه أدرك التفرقة التى أشرت اليها ؛ ومع ذلك فقد استوقف نظرى أنه يأخذ على الوضعية المنطقية افكارا ، لا هى من أفـــكارها ، بل ولا هى من أفـكار وتجنشتين أو رســـــل ، انما هى



ب . راسل

أفكار قالها آخرون ، وتصدى لنقدها رسل ؛ مثال ذلك ما يقال عن كائنات معـــدومة الوجود ، مثل ((**المربع الدائرى**)) ، فهل اذا قلنا : ((المربع الدائرى غير موجـــود)) كان لهذا القول معنى مفهـوم ؟ واذا كان له معنى مفهوم ، أفلا يدل ذلك على أن ((المربع الدائرى)) ذو وجـــود من نوع ما ، اذ لولا وجوده هذا لـــمـا استطعنا أن نتحـــدث عنه حديثا مفهوما ، هذا اتجاه كان قد فصل القول فيه **مينونج** و ((**برنتانو**)) ، وجاء رســـل لـــيرد عليـــه بنظـريته المشـــهورة (التى أوردها الدكتور هـــويدى فى كتابه) عن العبـــارات الوضعية وكيف يكون تحليلها من الناحية المنطقية ــ لكن مؤلفنـــا الفاضل مضى فى هجومه الساخر بضع صفحات ، على ظن منـــه بأن هجومه هذا يصيب من الوضـــعية المنطقية مقتلا ؛ وراح يسميها بالفلسـفة العدمية ليزيد لهجومه من الوقود .

وأعجب موضع فى نقـده للوضعية المنطقية ــ وهو أهم موضع فى نقـــده ايضا ــ زعمه أن أصحاب هذا الاتجاه يجعلون ((مخاصمة ، وتعارضا)) بين ما يمكن للفـــكر المنطقى الصرف أن يبنيـــه ، وبين أحـــداث الواقع الخارجى ، بدل أن يقولوا (كمـــا يقول اسبينوزا وكما يريد الدكتور هويدى أن يقول معـــه) ان للفكر المنطقى الداخلى ((**استقلاله**)) عن الواقع ، استقلالا لا يحملمعه تخاصما ولا يعارضا مع ذلك الواقع ؛ نعم ان ثمة اختلافا رئيسيا بعيد المدى بين ما يقوله هؤلاء وما يقوله فيلسوف مثلاسبينوزا ، بالنسبة الى ما يبنيه الفكر من داخـل ، وهو أن اسبينوزا (وكل الفلاسفة المثاليين والعقليين) يظن أن العقل لا يقيم لنفســـه الا نسقا واحـــدا ، وهذا النسق الفكرى الواحد هو ما نجده مطابقا للواقـــع الخارجى ، على حين أن وجهة النظر الأخرى تقول ــ ويؤيدها فى قولها علم الرياضة الحديث تأييدا لم يعد موضع جدال ــ ان فى مستطاع الفكر المنطقى الداخلى أن يبنى مددا لا نهـــاية له من النسقات العقلية المتسقة مع نفسها ، ويكون من بينها النسق الذى نجده مطابقا للواقع ، فيكون هـذا النسق الواحد المطابق للواقع صادقا صدقين : فهو صادق صـــدقا رياضيا ، وصادق صدقا تجريبيا كذلك ، وأما بقية النسقات التى يستطيع العقل بناءها ، دون أن تكون مطابقة للواقع ، فهى تظـــل صادقة رياضيا ، لـكنها لا تصـــدق على الواقع .

فمن أين ــ اذن ــ جاء الدكتـــور هويدى بهذه المخاصمة وهذا التعارض بين الفكر والواقع عند وتجنشتين ، ورســـل ، وكارناب ــ وهم الذين اختـــارهم ليتحـــدث عنهم حديثا مفصلا ؟ .

ومهما يكن من أمر ، فقـــد كان الدكتور هويدى من النزاهة بحيث يختم كتابه ــ بعـد كل اوجه النقد التى وجهها للوضعية المنطقية ــ بقوله **((ان مستقبل الدراسات المنطقية فى بلادنا مرتبط تمام الارتباط بتطور الدراسات اللغوية فيها ، وانى لعلى يقين من انهما سيسـيران جنبا الى جنب ، وليس من شـــك فى أن الدراسات المنطقية ستكسب بهـذا عمقا لم تكن تعرفه من قبل ، وهذه هى احـدى الحسنات التى قدمتها الفلسفة الوضعية المنطقية للدراسات الفلســفية فى بلادنا** ، اذ يبدو أن ((مبحث الألفاظ)) الذى كان يذكره المناطقة العرب فى كتبهم المنطقية ، على أنه مجرد مقدمة للمباحث المنطقيـــة التى تناولوها ، ســيحتل من الآن ــ وبفضل الفلســـفة الوضـــعية المنطقية ــ مكانالصدارة فىالدراسات المنطقية المقبلة ، وذلك من أجل أن يضع طلاب الدراســـات المنطقية والفلسفية أقدامهم على أرض صلبة فى علم المنطق)) .

ز . ن . م

سارتر وتفسير

اللامعقول



كان **كيركجور** (١٨١٣ ـ ١٨٥٥) أول من استعمل كلمة ((**اللامعقول**)) وأول من قدم من خلالها دراسة لمشكلة الاغتراب عند الانسان المعاصر ، وقد ظلت دراسة كيركجور لظاهرة اللامعقول شيئا مزيدا رائعا طوال النصف الثانى من القرن التاسع عشر حتى جاء **البيركامى** (١٨١٣ ـ ١٩٦٠) . وابتكر كامى بدوره لقطة ((**العبث**)) وأقام عليها دراسته الرائعة ((**أسطورة سيزيف**)) (١٩٤٢) التى ترجمته مرات عديدة الى لغات عديدة مما جعل لصاحبها فضل تعريف اللامعقول أو العبث ونشره على أوسع نطاق .

ولقد زادت العلاقة واتسعت بين الفلسفة الوجودية وظاهرة اللامعقول كما وكيفا بتأثير الظروف العديدة التى مرت بها البشرية اخيرا . فقد كان القرن التاسع عشر عملاقا مشحونا بتطورات فكرية رائعة وباكتشافات علمية وبتكنولوجية هائلة . وكان أهم نتائج هذه التطورات والاكتشافات أن آمن الانسان ـ ولو الى حين ـ بقدرة العقل على سيادة الحياة ، بل لقد علق الانسان آمالا عريضة على ما قد يكشف عنه العقل من امكانيات فى المستقبل . ولكن



ج . ب . سارتر

عبد الحميد فرحات

سرعان ما تعرض هذا الايمان العميق بالعقل الى أزمات قاسية ، فقد تفشت بين الناس -وخاصة فى أوربا - أحاسيس عبثية كثيفة كالخوف والقلق واليأس والذنب ، تلك الأحاسيس التى عبر عنها **صموئيل بيكيت** بقوله : أن لاشيء أكثر واقعية من العدم .

ولقد وصلت هذه الأحاسيس العبثية اللامعقولة الى الذروة فى حربين كبريين استخدم الانسان فيهما كل ذكائه لكى يقتل نفسه . ومن هنا كان جيل ما بعد الحرب متخما بالشك فى قدرة العقل على ادارة الحياة وحماية الانسانية مستقبلا من قبل هذه الكوارث ، ومن هنا أيضا نادى البعض بقصور العقل ومحدوديته ، وبأن هناك مجالات كثيرة لا يخضع ما يحدث فيها لسلطان العقل ، وأن أول هذه المجالات هو أعماق الانسان نفسه ان لم يكن تفسير الانسان فى حد ذاته . واذا كان التساؤل الفلسفى عما فى أعماق الانسان وعن كيفية تفهم الانسان لهذا ولنفسه سؤالا تقليديا صاحب كل العصور ، فان الوجودية - فكرا وسلوكا - هى الاجابة التى يقدمها عصرنا لهذا السؤال . ولا يمنع هذا من القول بأن هذه الاجابة قد ظهرت بكيفيات مختلفة فى كتابات **همنجواى ومارلو وفوكنر وبيكيت ويونسكو وآداموف وغيرهم** ، وفى رسومات **بيكاسو ووالى** ، وان كان ظهورها هنا من باب التعبير لا الدراسة .

غير أن الوجودية كفلسفة تتخطى - عن أصالة - مرحلة الوصف والتعبير الى مرحلة الدراسة والتفسير . وحينما ندرس الوجودية ظاهرة اللامعقول بكل ما تثيره من أحاسيس ومشاكل انسانية تؤكد تلك الصلة الوثيقة بين التفلسف وما فى الحياة من صخب ومشاكل ، وتمزق ذلك الحاجز المهنى الذى كادت الفلسفة اليوم تختفى خلفه وتتحول الى مجرد دروس مدرسية وجامعية .

ولقد قدم الوجوديون بدافع من هذه الروح أفضل الدراسات الفلسفية عن المسائل العبثية كالقلق واليأس والاغتراب والشعور بالعدم . واذا كانت معالجة كل فيلسوف وجودى لظاهرة اللامعقول تتفق مع تجاربه الخاصة واطار فلسفته العام ، فان كل فلاسفة الوجودية يجمعون على حقيقة واحدة وهى أن اللامعقول يقيم ظاهرا أو مستترا وسط ((**معقولية**)) العالم الظاهرة ، ومن ثم لا مفر من لقاء عقل الانسان



ى . يونسكو

المحدود باللامعقول في محاولة عاقلة لتوضيحه بل وتعقيله . ولقد عبر عن رغبة الوجوديين هذه **البيركامى** بكلماته البسيطة المعبرة : ليكن سعى العقل الى اللامعقول .. فلن ينفعنا الفرار ..

ويتصل تفسير سارتر للامعقول بكل جوانب فلسفته تقريبا ، ويثير تساؤلات كثيرة حول علاقة اللامعقول بالوجود لذاته ، وبقرار السلب أو النفي أو الرفض ، وبتجربة العدم ، وبتركيب الذات وجوديا ، وبالتحليل النفسي الوجودي لهذا التركيب ، وأيضا بوجود الانسان داخل ما يسمى في الوجودية بالمواقف .

اللامعقول والوجود لذاته

في سنة ١٩٤٤ أصدر سارتر كتابه الرئيسي **((الوجود والعدم))** الذى يعده الكثيرون من أخطر المؤلفات الفلسفية في هـذا العصر . ويلمس العارف بتاريخ الفلسفة تأثر سارتر في وضعه لهـذا الكتاب بفيلسوفين كبيرين هما **ديكارت** (١٥٩٦ ـ ١٦٥٠) **وهوسرل** (١٨٥٩ ـ ١٩٣٨) . فقد أخذ سارتر عن الأول روح فلسفته وتفرقته المعروفة بين الموضوع الذات ، وأخذ عن الثانى منهجه الفيتومينولوجى الأشهر الذى لا يفرق في الظواهر المدروسة بين ما في داخلها وما في خارجها والذى يجعل الحقيقة قائمة في المظهر . وتحليل سارتر الأنطولوجى للوجود بواسـطة المنهج الفينومينولوجي ينتهى به الى القولبنوعين للوجود : **الأول ـ الوجـود في ذاته** ويعنى به وجود الأشياء غير الانسانية ، **والثانى ـ الوجود لذاته** ويعنى به وجود الانسان .

والذى يهمنا من دراستنا للامعقول عنسارتر النوع الثانى من الوجود ، الوجـود لذاته أو الانسانى ، ولنحدد العلاقة بينهما من خلال هذا السؤال ، كيف يلتقى هـذا الوجـود لذاته باللامعقول ؟ . ان جوهر هـذا الوجود لذاته ومشكلته في الوقت نفسه هو أنه في حالة وعى دائم بالأشياء التى تحيط به ، بل هو عند سارتر وعى خالص . وتتكشف علاقة الانسان بعبث الوجود وعدميته خلال ((الوعى أو الاستشعار))

بكل ما يحيط به . يكتشف ـ مثلا ـ : أنه ليس الأساس في وجود نفسه رغم مسئوليته الكاملة عن هذا الوجود ، فقد جاء الى العالم بدون تبرير أو تفسير ، وقد ألقى به الى هذا العالم بدون سبب معقول . ويكتشف أيضا ـ أنه يخرج من العالم أى يقضى على وجوده بنفس الكيفية ، فهو يموت بغير أن يسأل عما اذا كان يفضل الموت أو يستمر فى الحياة . ولقد صور سارتر هذا فى كلمات حزينة على لسان بطلة قصته الغثيان : **« حسنا ، انى أوجد بدون سبب ، ويمتد عمرى رغما عنى ، وأموت بمحض الصدفة »** . وليست المسألة هنا مجرد وعى الانسان بعبث الميـلاد والموت (**الوجود والعدم**) اذ هو يكتشف فى كل لحظة نقصه واحتياجه الدائم الى شىء يكمل به ذاته وان لم يستطع الوصول للكمال . ويكشف الوعى الانسانى عن مستويات ثلاثة لنقص الوجود لذاته واحتياجه . فى المستوى الأول يعى بأنه ليس ذاته .. ولـكنه يأمل فى أن يحقق يوما ذاتيته . وفى المستوى الثانى ومن أنه ليس ذاته أيضا .. لأنه لم يفعل بعد ما يكفى لكى يحقق ذاتيته . وفى المستوى الثالث يعى أنه ليس ذاته كذلك .. وأنه لن يكون أبدا ذاته ، اذ هو دائما « وجود لحظى » يزيد أو يقل عما هو عليه .

وليس العبث قاصرا على وعى الانسان بذاته بل شاملا أيضا لوعيه بكل ما حوله . وهو يلتقى خلال وعيه بالأشياء التى تحيط به بنماذج عديدة من العبث والعدم . **ففى كل يوم تنجب الطبيعة ملايين الكائنات التى يقضى بعضها على بعض ، وكأن الحياة هنا تأكل الحياة أو كأن فى موت البعض حياة للبعض الآخر** ، والعقل الانسانى بوصوله الى أرقى حالات النضج والكمال يبدأ فى التدهور والاضمحلال والهبوط الى مستوى العدم التام . واذا ما حاول الوجـود لذاته ممارسة وعيه يخرج عن ذاته ويعلو عليها ، أى ان الذات تتحق دائما خارج ذاتها ، أو كما يقول سارتر : **« ان الانسان أو الوجـود لذاته يكون دائما فى حالة هبوط أو صعود لحظى الى ذاته »** . ولكن الغريب أن الانسـان وهو يتخطى ذاته ويعلو عليها قاصدا الكمال انما ينتهى الى العدم ، اذ بالقدر الذى يبحث فيه الوجود لذاته عما يكمله أو ما يضمن اكتماله وامتلاءه بالقدر الذى يفقد فيه خواص الوجود لذاته ليكتسب خواص الوجود فى ذاته .

يكتشف الانسان أو الوجود لذاته اللامعقول اذن حين يعجز عن تفسير التناقض القائم حوله، فالعدم هو الحقيقة الوحيدة الثابتة حوله ، بل يرى سارتر أن العدم هو المطلق ، فكل وجود يحمل فى باطنـه بذور فنائه ، والعدم موجود بالضرورة : **« ليس بخارج الوجود ، بل فى قاع الوجود وأعماقه ، هو كالدودة التى تأكل قلب الوجود »** . وتصل مأساة الانسان الى قمتها حين يدرك تلك الحقيقة البسيطة المؤلمة وهى أن وجوده خلال العالم هو عدمه أيضا .

تجربة الانسان أو الوجود لذاته مع العدم تبدأ اذن من وعيه وشعوره بما حوله ، وهـذا الوعى فى حقيقته اعدام لموجود قائم . ولـذا يرى الانسان العدم فى الميلاد والموت والسـعى الى الكمال ، ومن ثم يعترف سارتر ـ فى شجاعة ـ بأن العدم هو المطلق الأوحد ، بل يقرر فى صراحة فى كتابه « الوجود والعدم ـ ص ٢٣٠ » أن العدم أو اللاشىء هو الحقيقة الانسانية نفسها بوصفها عملية السلب الأصلى التى ينبثق من خلالهـا العـالم .

اللامعقول والتحليل الوجودى

السبيل اذن الى تفسير الاحساس بالعدم والعبث ـ ان كان له تفسير ـ هو معرفة التركيب الأنطولوجى العدمى للوجود لذاته (وللوجود فى ذاته أيضا) والذى فصله سارتر فى الوجـود والعدم ، وتتحقق هذه المعرفة بواسطة النهج الفينومينولوجى الذى يحلل ظواهر الحيـاة الروحية الباطنة للوجود لذاته . وهذه المعرفة هى سبيلنا الوحيد لتفسـير تلك المفارقات



والتناقضات وأيضا تلك الأحاسيس القـــائمة الغامضـــة كالقلق واليـــأس والشعور بالذنب ويطلق سارتر على محاولة معـــرفة التركيب الأنطولوجي العدمي للوجود لذاته اسما مبتكرا للغاية هو **التحليل النفسى الوجودى** والذى يعد لديه أهم فروع علم النفس الوجودى أو بالدقة علم النفس الانطولوجي . والانسان من وجهـــة نظر التحليل الوجودى يوجد فى جملة من المواقف تتبدى خلال تلك العلاقات الحية بين الانسان والآخرين ، وتلك هى العملية الانطولوجية المعروفة فى فلسفة سارتر بالاحالة .

ولكن كيف يفيدنا هذا التحليل الوجـودى للانسان فى تفسير اللامعقول ؟ . انه يفيـــدنا فى الوصول ـ رغم العدم ـ الى جوهر الانســـان الذى يمكنه من لقاء اللامعقول ومعايشته ، الى تلك الحرية الأصلية التى تميز وجود الانسان عن سائر الموجـــودات ، والتى تميز سارتر فى الوقت نفسه عن سائر فلاسفة هـــذا القرن . بواسطة هذه الحرية يقوم الانسان باختيـــار نفسه رغم العدم داخله وحوله . وما أبعد هذا الاختيار عن تلك الانتصارات والمكاسب الاجتماعية التى قد يحققها الانسان خلال المجتمع ، فلدى سارتر أن كل ما يحققه المرء فى واقع الحيـــاة لا يرتفع أبدا الى مستوى ما يعانيه روحيـــا فى وجوده الأوحد المتفرد .

هناك عدم يظلل كل شىء بالعبث واللامعقول، وهناك وجود لذاته لابد أن يختار نفسه بحرية مطلقة ، اختيارا يتحقق عند سارتر فى الفعل . الفعل والعمل ولا شىء غير ذلك ، ومن ثم كانت «« ارادة الفعل »» عند سارتر خاصـــية أساسية للوجود لذاته وكانت الوسيلة التى يترك بهـــا الانســـان آثاره رغم العدم على كل ما حوله ، فالعدم فى الانسان عدم فعال ، والعدم فى الأشياء عدم منفعل . ومن اختيار المرء لنفسه بواسطة الفعل الحر جاء المبدأ السارترى المعروف : أن وجود الانسان existence **سابق على ماهيته** essence ، أى أن الانسان لاشىء سوى جمـــلة أفعاله التى تتحقق بالفعل . فاذا كان العـــدم مقيما فى أعماق الوجود لذاته (الانسان) ، واذا كان العبث يغلف كل الوجود فى ذاته (العالم) ، فالسبيل الى لقاء العدم والعبث والانتصار عليهما ـ ان كان ـ هو الحرية المطلقة المتعينة فى جملة أعمال أو مشروعات تخفف حين تنفذ ـ ولا تقضى ـ من ثقل العدم والعبث وحصارها للانسان .

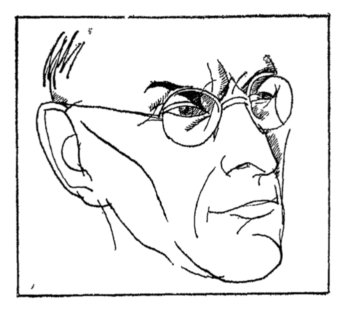
لكن الوصول بواســـــطة فحص التركيب الأنطولوجي العدمي للانسان الى جوهره أو حريته لا يعفى هذه الحرية نفسها من صفة اللامعقولية . هى أيضا عبثية المنشأ غير مسئولة عن وجودها وليست فى حاجة الى ما يفسرها أو يدعـــم وجودها . هى «« **حرية شيطانية** »» لا جـــذور تساندها ولا يحتمل أن تحمل أكثر مما هى عليه . ورغم ذلك ، فتلك الحرية اللامعقولة هى وسيلة الانسان الوحيدة للقاء بالعدم ومحاولة التغلب عليه .

ويؤكد سارتر فى كتابه الرائع «« جمهورية الصمت ـ ١٩٤٧ »» والذى يعده الجميع وثيقة نضال الشعب الفرنسى كيف يتحقق «« الوجود »» من خلال «« العدم »» بواسطة هـــذه الحـــرية اللامعقولة . ومن ثم ، كانت جمهورية الصمت فيما أرى دراسة رائعة فى ميتافيزيقا الأخلاق والعدم ، لا كما يظن الكثيرون دراسة فى فلسفة السياسة والنضال .

اللامعقول وقرار الرفض

اذا كانت الحرية جوهر الانسان أو الوجود لذاته ، واذا كانت أيضا ملاذه الوحيد أمام العدم والعبث ، فان الانسان يستخدم حريتـــه فى موقف ما . ولقد كان كتاب سارتر «« **جمهورية الصمت** »» دراسة تطبيقية رائعة لذلك التحليل الفلسفى الرائع الذى عرضه فى «« **الوجـــود والعدم** »» . فالفكرة الرئيســـية فى «« **جمهورية الصمت** »» هى أن الوجود الكامل يخـــرج من العدم ، وأن الانسان أو الوجود لذاته يحصل على كل شىء بعد أن يفقد كل شىء .





ص . بيكيت

وهو يعرض هذه الفكرة من خلال «موقف» الانسان الفرنسي في انفعاله ابان الاحتلال النازى لوطنه . لقد تكشف خلال هذا الموقف معنى جديد للبطولة ، **فالبطولة هى قدرة الانسان على أن يتحدى العدو ويعايشه ، ويتحقق هذا التحدى من خلال كلمة « لا » ، ذلك أن ميتافيزيقا الحرية والعدم ترى أن جوهر الحرية هو الرفض والنفى والاستبعاد** . وبطولة « اللا » فى أنها تقال حين نفقد كل شىء وحين نعانق العدم ، ومن ثم فهى أرقى حالات الرفض والنفى والاستبعاد التى يحصل الانسان بواسطتها على كل شىء ويسترجع الوجود كله . ففى هذه « اللا » كل قوة قرار السلب المطلق الذى ينشد الوجود المطلق . والانسان وهو يقول « لا » يتحول الى ذلك الكائن البطولى الذى ينبثق العدم من داخله . والوجه التاريخى لهذه الفلسفة يؤيد هذا التفسير ويوضحه ، ففى « موقف » المقاومة والكفاح تحرر الانسان الفرنسى من عدم الثقة الذى سيطر عليه وفقد بسببه ايمانه بالبطولات ، ومن ثم تغلب بواسطة رفضه على ضغوط واغراءات المحتل على أزمة عدم الثقة هذه ، فكانت « اللا » دعوة مطلقة الى اقرار الاختيار الحر .

وعندما ننظر بعمق فى قرار الرفض هذا نكتشف أبعادا ثلاثة له : **البعد الأول سياسى** .. يتمثل فى كون الرفض محاولة للحصول على الاستقلال بالمعنى المعروف ، **والبعد الثانى اخلاقى** يتمثل فى اختيار الإنسان الحر لنفسه من خلال رفض المستعمرين ، **والبعد الثالث ميتافيزيقى** .. يتمثل فى ذلك الاتحاد بين الفرد والمجتمع رغم كل التنافر الوجودى بينهما .

كانت تجربة النضال موقفا عبثيا فريدا ، التقى فيها مطلقان متنافران ، الحرية المطلقة والديكتاتورية المطلقة ، لقاء تم وسط كل الظروف العبثية التى يمكن تصورها : « **بسبب هذه الظروف الفريدة صرنا نعيش فى أرفع مستويات الحياة نوعية ، فقد كان التعذيب والقتل والأسر والمطاردة شيئا معتادا للغاية ، ولم تكن أبدا أمورا عرضية أو طارئة ، لقد كانت هى المنبع الحقيقى الذى انبثق منه وجودنا الأصيل** » . وقد توصل سارتر من هنا الى حقيقة بسيطة وعميقة : « **اذ حينما ينجح الجميع فى التعبير عما فى مشاعرهم بواسطة الصمت ، فان الله يهبنى قدرة خارقة لكى أعبر عما أشعر به وأعانيه** » .

. كانت المقاومة قضية الوجود لذاته الذى فقد كل شىء فى ظروف سيئة للغاية ، فكل ما حوله يشع بالموت . وهى أيضا قضية الانسان الذى يصر على أن يسترجع ما فقده بقرار الاختيار رغم كل الظروف السيئة . ومن هنا كانت « اللا » الواعية كقرار مطلق يرفض الاحتلال . ولم يكن هذا القرار فى جوهريته سوى نموذج من نماذج العبث العديدة ، حيث يتولد (كل شىء) من (اللاشىء) ، وحيث ينبثق الوجود من العدم .

اللامعقول وماهية الأدب

أعاد سارتر تفسيره وتحليله للتركيب الأنطولوجي العدمي للانسان وقدمه الى الجماهير العريضة فى جملة قصصه ومسرحياته . **وقد** شرح سارتر فلسفته الأدبية أو أدبه الفلسفى **فى كتابه ((ما الأدب ـ ١٩٤٧))** ، وفيه يقول ان عملية الخلق الأدبى والابداع الفنى في حد ذاتها نوع من اختيار المرء لذاته ، وكأنما الأديب هنا ينعقد بأدبه على العدم حين يحقق وجوده فى انتاجه ، وهو الانتاج الذى يستمد مشروعيته من جوهر الانسان ، أعنى من ارادة الفعل الحر التى تميزه .

ولكن ليس هذا سوى وجه واحد لحكمة الأدب السارترى والذى ننظر فيه الى الأدب من حيث علاقته بالأديب ، أما الوجه الآخر من الحكمة فننظر فيه الى مافى هذا الانتاج الأدبى من مضامين عدمية . ومن المؤكد أن فى الأدب السارترى كل التجارب العيشية القائمة لجيلنا الحائر . ومن ثم كان أبطال أدبه دائما يغامرون ويعيشون دائما فى مخاطرة ، يتصادمون صداما مبهما وعلاقاتهم دائما مغلفة بالريبة واللزوجة ، ولكن الحياة فى المغامرة واللزوجة لا تقضى على الالتزام الكامل الذى يتخذه كل منهم مع نفسه ومع الآخرين ، ولا يقضى هذا الالتزام بدوره على الصراع القاسى المستمد بين الانسان واخوانه ، أو بين الأنا والغير والذين هم فى عرف سارتر أوغاد .

يحقق سارتر بأدبه اذن اختياره لنفسه ، ويدفع بنفسه الى الوجود الجماهيرى العريض حين يلبس أفكاره ثوب الأدب الأنيق ، وان لم يخف هذا الثوب الأنيق المضمون الفلسفى العميق المختفى خلفه والمتمثل فى صدام الوجود بالعدم وفى تلك الحركة الديالكتيكية الوجودية المتوترة القائمة بينهما . وما أسهل أن نصل الى أعمق أعماق أبطال أدبه بواسطة التحليل النفسى الوجودى ، وعندئذ نضع يدنا على ذلك العدم، القاطن داخل هذه الشخصيات رغم التماسك الظاهرى لها ، ونستوضح صراعها الوجودى من أجل تحقيق كينونتها ـ هكذا كانوا جميعا :

روكانتين فى الغثيان .. الرجل الذى فقد كل ثقة بما حوله بدون مبررات وبدون أرض صلبة يقيم عليها عدم ثقته . **ومايثو فى دروب الحرية** .. الرجل الذى يناضل للوصول الى نفسه والذى يعرف أن طريق الوصول هو حريته ولا شيء سواها . **وأورست فى الذباب** .. الرجل الذى يحمل قدره السوداء فوق كتفيه بدون ندم ، ويتحمل مسئولية خطئه بدون خجل ، ويعلم أن هذا هو سبيله الوحيد لكى يحقق كينونته .

وجارسان فى الجلسة السرية .. الرجل الذى يذوب وجوده ويتلاشى تحت ضغط الآخرين والذى يقف صامتا أمام هذا الضغط فالغير هم جحيمه الذى سقط فيه . **وهوجو فى الأيدى القذرة** .. الرجل الذى يتمسك بتوحده وفرديته ويختار بها نفسه فى صراعه المستمر مع الأوغاد .. وغير هؤلاء كثيرون .

فالأدب عند سارتر اذن وليدتلك التفرقة

سارتر يتكلم عن .. الصراع بين السينما والمسرح

فى مجلة **((لوبوان))** Le Point الشهرية التى يصدرها الطلبة البلچيكيون فى فرنسا أدلى **چان پول سارتر** بحديث هو خلاصة المحاضرة التى ألقاها فى مدينة بون من قبل تحت عنوان **((أسطورة المسرح وحقيقته))** .

● وقد كان كريما من الفيلسوف المهذب أن يتحدث الى هؤلاء الشبان المتحمسين فى مجلتهم الممتازة .

ويعد هذا الحديث أهم ما قاله سارتر عن المسرح وأحدث ما قاله عن كتاب المسرح الجدد .. **بيكيت ويونسكو وچونيه وأداموف وأرابال** وغيرهم .. ويضمهم جميعا تحت اسم **((المسرح الجديد))** أو **((المسرح النقدى))** رافضا تسمية **((اللامعقول))** لأن أى كاتب درامى ، فى رأيه ، لا يمكن أن يرى الحياة الانسانية على أنها شيء لا معقول .

.. يقول **سارتر** : لقد رأينا بعد أن مات الله ، كما يقول **نيتشة** ، وبعد أن مات الوحى الذى كان صوت الله فى الآذان ، رأينا الرواية النقدية التى بدأها **فلوبير** والشعر النقدى الذى بدأه **مالارميه** ، أى الفن الذى يحتوى على تفكير الفنان الخاص به. ولقد خلقت السينما منذ عام ١٩٥٠ ما يمكن تسميته بالمسرح النقدى ».

● ان رواد هذا المسرح النقدى « يريدون أن يفعلوا من قصور المسرح أدوات للتخاطب » . فكل مسرحياتهم تحتوى على تناقضات ، هى نفسها تعد أكبر تجديد فى مسرح اليوم . وأصرخ مثال على ذلك مسرحية « الزنوج » **لچان چونيه** ومسرحية **((روح سى تشوان الطيبة)) لبريخت و ((نظريات الطليعة)) لأنطونين ارتو .**

.. يقول **سارتر** : « كثيرون هم الكتاب الشبان فى فرنسا وفى خارجها من يرجعون الى أرتو ويعتبرونه نبى المسرح الحديث » . فأرتو يتطلع الى مسرح شامل حيث المشاهد له دور يؤديه هو الآخر . وربما كان ال happening هو تحقيق أماني ارتو

الذكية بين الوجود لذاته والوجود من ذاته ، وصراع الأول مع العدم ، ورغم أن العدم هو توأم وجوده . وهو أيضا وليد لتلك الحرية الرهيبة ـوعفواـ التي لا تعرف حدودا ، والتي ان فقدها الانسان يسقط من مستوى الوجود لذاته الى مستوى الوجود في ذاته .

اللامعقول والنزعة الانسانية

اذا كان الانسان أو الوجود لذاته يحمل داخله بذور فنائه ، واذا كان يعيش دائما في لقاء خطر لزج مع الآخرين ، اذا كان ذلك **كذلك فكيف تكون الوجودية فلسفة انسانية ؟ هذا هو السؤال الذى عالجه سارتر في ((الوجودية نزعة انسانية))** . ومعالجة سارتر هنا تصل أيضا بتلك الدراسة الانطولوجية الرائعة التى جاءت من الوجود والعدم . فالوجود لذاته يصارع العدم بواسطة حريته المطلقة وهو بسبيل اختياره لنفسه وان كان اختياره هذا بتعبير سارتر اختيار محاولة . ومن هنا جاءت أسبقية وجوده على انسانيته .

ونفس هذا الاختيار يضع المرء في حالة التزام كاملة مع كل ما يحيط به ، ومن ثم يصبح مسئولا مسئولية تتسع زمانا ومكانا حتى تشمل البشرية كلها ماضيا وحاضرا ومستقبلا . ولذا كانت الحياة لدى سارتر ورغم العدم الذى يحتضنها ورغم العبث الذى يعلنها فرصة رائعة لقرار الانسان المطلق الذى يتحقق بموجبه اختياره لنفسه .

هناك اذن الوجود لذاته أو الانسان ينوء بالعدم داخله ، وهناك اذن حرية مطلقة هي جوهر التركيب الانطولوجي العدمي لهذا الوجود لذاته، وهناك عمل مستمر يقوم به الانسان لتحقيق كينونته . ومن هذا العمل يتصل بالآخرين ، يشاركهم الحياة رغم كل مخاطرة المشاركة ولزوجتها . ويطلق سارتر على المجال الذى تتم فيه هذه المشاركة «عالم ما بين الذوات» والذى يلتقى فيه كل انسان بالآخر رغم نسيج كل منهم المتفرد .

ويحدث في عالم ما بين الذوات هذا صورة اخرى لتلك الحركة الديالكتيكية بين الوجود والعدم ، **فالعلاقة بين ((الأنا)) و ((الغير)) تحيل في كل لحظة أحدهما الى وجود والآخر الى عدم . ففى التركيب الانطولوجي للوجود لذاته امكانية أن يكون موضوعا وذاتا أيضا ، أعنى أن يكون ((موجودا لنفسه)) وأيضا ((موجودا للغير)) ، فنظرة الغير التى تقضي على كياني وتشل وجودى وتسلبنى كينونتى ، فليس هذا الغير سوى الجحيم الذى يعذبنى ، ولست بالنسبة له سوى جحيمه الذى أعذبه .**

ووسط كل هذه القتامة والعدم والعبث تلعب حرية الوجود لذاته أعظم الأدوار ، ومن ثم تصبح الحياة أو مجال ما بين الذوات صورة رائعة للحب والنضال والخلق والمسئولية .. ويصبح لها كل ما نسميه بملامح الانسانية .

عبد الحميد فرحات

وهو «البداية **المعاصرة لمسرح القسوة**».

• • ويتساءل سارتر : « وهل معنى هذا أن المسرح يتفكك ؟ كلا ، ولكنه يعيد النظر في نفسه ويتعمق».

● ويرى سارتر أن السينما هي المسئولة عن هذا التطور السعيد في المسرح .

• • ويقول : « ما حدث ، هو أن السينما أدت ، لعدة سنوات بل وقرون ، دور المسرح ودور السينما في الوقت نفسه . والسينما على عكس ما يعتقد الكثيرون ، لم توقع بالمسرح في محنة ، ولم تعطل الفن المسرحى . لقد أضرت حقا ببعض مديرى المسارح عندما استولت على عدد كبير من رواد هذه المسارح ، وأضرت بالمسرح الذى يقدم ما تقدمه السينما أى المسرح البورجوازى الواقعى الذى كان هدفه نقل صورة واقعية لما يجرى في الحياة .. أضرت السينما بهذا المسرح لأنها أصبحت تنقل واقعيته بصورة أدق ، فحلت محله لدى الجماهير (فالشجرة بالنسبة للمتفرج السينمائى شجرة حقيقية أما شجرة المسرح الواقعى فتظهر دائما على أنها خدعة) . ومن هذا الوقت والمسرح يفكر في امكانياته الخاصة به ، كما يحدث في الفنون الاخرى ، واهتدى فعلا الى أن يجعل من هذه الامكانيات سببا في قدرته ».

● ان المسرح الجديد أو المسرح النقدى قد رفض أشياء ثلاثة هى التى اعاقته في الماضي عن التطور : **التحليل السيكولوجي والعقدة والواقعية** .

• • ويضيف سارتر قائلا : « هذا الرفض يؤكد أن المسرح الجديد ليس مسرحا لا معقولا ، ولكنه عن طريق النقد يعود الى الموضوع المسرحى الاساسى والرئيسى **وهو : الانسان كحادثة ، الانسان كتاريخ في الحادثة**».

القومية العربيــة فى فكر ..

محمد عيسى



فى البدء كان الخيال ! .. بيــد أنه لم يكن خيالا شاحبا سقيما يصدر عن تهويمات ذاتية محضة ، وانما كان خيالا حيا وخلاقا يحركه فهم عميق للواقع الراهن .

مثل هذا الخيال الخلاق يعنى ، بالضرورة ، رفض الواقع الراهن ، والثورة عليه ، وتقديم مشروع آخر له .

ومن هــذا الفهم لمدلول الخيال الخلاق يبدأ المفكر العربى ساطع الحصرى مسيرته الفكرية . فهو يرى « أن كل حركة تقدمية انما تبدأ بالخروج على الأمر الواقع ، وكل نهضة قومية انما تنشأ من العصيان على الوضع الراهن » . وما من نهضــة قامت الا وكانت فى البدء « مشروعا تتخيله بعض الأذهان ، أو مثلا أعلى تصبو الى تحقيقه بعض النفوس » .

ومن ثم فان ساطع الحصرى يعتقد أن فكرة الوحدة العربية ، الآن ، هى « من أحسن الأمثلة على هذا النوع من الخيال » .

من هذا المنطلق الفكرى المحدد يبدأ ساطع الحصرى ثورته على وضع عربى راهن « محدد » هو : وضع التجزئة التى فرضتها السياسات الامبريالية على الأمة العربية .

والواقع أن « التجزئة » تمثل عنــد الحصرى أعمق المؤثرات الوجودية التى أيقظت فكره ، وبلورت أبعــاد القضية التى يلتزم بها ، ويدعو اليها طوال نصف قرن ، وهى : **قضية القومية العربية .**

وهكذا يكتشف ساطع الحصرى هويته الفكرية من خلال معاناة مأساة الضياع القومى . ومن ثم فقد عاش مفكرنا العربى الحقيقــة القومية وانفعل بها قبل أن يكتب عنهــا .

ساطع الحصري

نصري

الحقيقة القومية

بيد أن ساطع الحصري لم يكتشف « **الحقيقة القومية** » فوق الارض العربية ، وانما اكتشفها فى مدن البلقان .. فكيف كان ذلك ؟ .. حتى يتسنى لنا أن ندرك ذلك علينا أن نطرح سؤالا أساسيا :

– كيف تفتح الوجدان القومى عند **ساطع الحصرى** ؟ .

ولد « **ساطع** » فى مدينـــة صنعاء باليمن عام ١٨٨٠ من أب وأم سوريين من مدينة حلب . وكان أبوه يعمل قاضيا شرعيا فى الشام ثم نقل الى صنعاء التى كانت جزءا من الامبراطورية العثمانية .

وعندما بلغ ساطع الحصرى العشرين من عمره اشتغل بالتدريس عام ١٩٠٠ فى مدن البلقـــان ، وكانت تتبع الامبراطورية العثمانية فى ذلك الحين . وقد مكث الحصرى فى هذه البلاد ثمانى سنوات كان لها أثر فكرى خطير فى حياته ، فقد ادرك لاول مرة معنى الحقيقة القومية :

« كانت فترة عملى فى هذه المدن البلقانية هى التى فتحت عينى ، لاول مرة ، على الحقيقة القومية فى أوربا . كنا نحن العرب تائهين فى عبـاءة الامبراطورية التركية التى تحكمنا باسم الاسلام . وعندما ذهبت الى البلقان كنت أظن أن البلقانيين انما يحـاربون الأتراك فقـــط لأنهم مستعمرون ولأنهم من دين غير دينهم ، وهذا ما يظنه أكثر المؤرخين عندنا مع الأسف ! ولكنى وجدت هناك حقيقة اخرى .. وجدت الى جانب الصراع ضد الاستعمار التركى صراعا آخر بين البلقانيين أنفسهم رغم اتحادهم فى الدين والظروف ، وكان صراعا قوميا » .

ولقد أثار هذا الصراع القومى انتباه ساطع الحصرى الى الحقيقة الجوهرية التى شكلت محور أفكاره وهى : الحقيقة القومية .

وفضلا عن هذا ، فقد استطاع الحصرى أن يستخلص من الصراع القومى بين دول البلقـــان التى كان يظلها « دين واحد ، ومذهب واحد » موقفا فكريا ونضاليا هاما : فقد أدرك أن هنالك افتراقا ما بين الدين والقومية وعندئذ امتشق المفكر العربى حسام القومية العربية ليمزق به « عباءة الامبراطورية العثمانية » .. وذلك عندما أدرك :

– « ان الأتراك ليس من حقهم أن يستعمروا العرب ويسحقوا قوميتهم بدعوى أنهم – كاغلبيـــة العرب – مسلمون » .

وبعد هذا الاكتشاف الفكرى الخطير ، يترك الحصرى مدن البلقـان عام ١٩٠٨ ليذهب الى مدينـة استنبول عاصمة الدولة العثمانية . وهناك يبدأ صفحة جديدة فى حياته : فمن ناحية كان يجاهد من أجل اسقاط الحكم الأوتوقراطى الرجعى **للسطان عبد الحميد** ، ومن ناحية اخرى ، كان يرسى دعائم نهضة تعليمية جديدة فى تركيا ، حتى أن الأتراك يؤرخون بدء ادخال التعليم والتربيـــة الحديثة بعهد **ساطع الحصرى** .

ولـكن الأحـداث تندفع بسرعة : فتنفجر الحرب العالمية الأولى عام ١٩١٤ ، وتنهار الامبراطورية العثمانية ، وتبدأ الثورة العربية عام ١٩١٦ . وعندئذ يتمكن الأمير **فيصل بن الحسين** من اعلان نفســه ملكا على سوريا . وهى آنذاك .. سوريا ، ولبنان ، وفلسطين ، والاردن . وتتشكل الحكومة العربية الأولى التى يحتل ساطع الحصرى فيها مكانة وزيرا للمعارف . وكانت بريطانيا تؤيد ، فى العلن ، هذه الحكومة اعترافا بجميل فيصل وأبيه الملك حسين لوقوفهما مع الحلفاء ابان الحرب ، ولكنها كانت **قد اتفقت مع فرنسا** ، فى الخفاء على أن تترك لها سوريا ولبنـــان فى مقابل ان تترك فرنسا لانجلترا فلسطين والعراق ..

وبالفعل زحف جيش فرنسى بقيادة **الجنرال جورو** على سوريا ، ووجه انذارا الى الأمير فيصل . ولكن الحكومة صممت على مقاومة العـدوان الفرنسى .. وخرج القائد العربى العظيم « **يوسف العظمة** » على رأس جيش عربى ليلتحم مع الغزاة فى معركة « ميسلون » الشهيرة .

ولكن يوسف العظمة يستشهد ، وتسقط سوريا فى قبضة الاحتلال الفرنسى . ويخرج الحصرى طريدا مع الملك فيصل الى حيفا .. ثم الى اوربا للمفاوضة من أجل تحقيق وحدة العرب واستقلالهم .

وتمر سنتان ، ويعود ساطع الحصرى الى العراق عندما يوافق الانجليز على اعطاء عرش العراق الى الملك فيصل بن الحسين تعويضا له عن عرش سوريا . وعندئذ يعمل الحصرى وزيرا للتعليم فى حكومة العراق ، ويمكث به عشرين عاما يعمل خلالها فى دأب واخلاص فى ميدان التعليم والدعوة الى القومية العربية .. الى أن كان يوم عاصف من أيام شهر أبريل عام ١٩٤١ عندما إندلعت

« إن الطبيعة قد زودت مصر بكل المزايا التي تحتم عليها أن تقوم

ثورة **رشيد عالى الكيلانى** في العراق . عندئذ هبت القوات البريطانية واغتالت الثورة في مهدها . وتشكلت حكومة جديدة موالية لبريطانيا ، فصلت ساطع الحصرى من العمل ، وسحبت منه الجنسية العراقية ، وطردته من البلاد .. لانه مسئول عن « **عقيدة الثورة** » .

وعندما تنتهى الحرب العالمية الثانية تستدعى دمشق ساطع الحصرى ، بعد استقلال سوريا عام ١٩٤٥ ، ليضع أسس التعليم والتربية القومية .

وأخيرا .. يأتى الحصرى الى مصر التى قال عنها عام ١٩٣٦ : « ان الطبيعة زودتها بكل الصفات والمزايا التى تحتم عليها ان تقوم بواجب الزعامة والقيادة فى انهاض القوميـــة العربية » .. أتى ليؤسس معهد الدراسات العربية العليا .. وحيث يطيب له المقام فى القاهرة حتى الآن .

هكذا اكتشف ســـاطع الحصرى الحقيقة القومية وعايشها . ولئن كانت حيـــاته خصبة وعميقة ، الا أن أفكاره القومية هى التى سلطت الأضواء عليه .. وأثارت الجدل حوله .

ومن ثم يكون السؤال الآن :

– ما هى أفكار ساطع الحصرى ؟ .

القومية والتاريخ

على الرغم من أن ساطع الحصرى بدأ حياته العملية منذ عام ١٩٠٠ ، وانه اختار لنفسه ، كما قال أحـــد الكتاب ، ميدان « **العقـــل** » فى الثورات العربية ابتداء من الثورة العربية الأولى حتى ثورة ٢٣ يوليو ١٩٥٢ ، الا أنه لم ينخرط جديا فى الكتابة عن القومية والفكر القومى الا بعد مضى أربعـــة وأربعين عاما من معايشة الأحداث وتقليب وجهات النظر ، أى **عام ١٩٤٤ عندما أصدر كتابه القومى الأول « آراء وأحاديث فى الوطنية والقومية »** . وكان هذا الكتاب يضم محاضرتين هامتين :

أولاهما : من « **الوطنية والقومية** » .. وقد القـــاها الحصرى فى دار المعلمين العالية ببغداد عام ١٩٢٣ . وهى تاريخيا أول ما كتب ساطع الحصرى عن القومية . وتبلغ حوالى تسع صفحات .

ثانيتهما : عن «**عوامل القومية**» .. وقد ألقاها بنادى **المعلمين ببغـــداد عام ١٩٢٨ ، وتقـــع فى حـــوالى** تسع عشرة صفحة ..

وتنبع أهمية هاتين المحاضرتين من أنهما تنطويان على المعالم الأساسية لنظرية الانســـان القومى ، والنظرية القومية فى منظور ساطع الحصرى ...

وهنا يمكن القول بأن ساطع الحصرى صاحب نظرية عامة فى القومية . وأن القومية العربية عنده هى حالة خاصة ضمن النظرية العامة . وترتكز النظرية العامة فى القومية أساسا على معطيات تاريخ القوميات الأوربية .

ومن ثم يصبح منطقيا أن نبدأ بوجهة نظر المفكر العربى فى تاريخ القوميات الأوربية :

يرى الحصرى أن التاريخ الأوربى ينقسم الى عصرين متميزين :

● عصر ما قبل القومية ، وهو عصر الممالك ، ويقع تاريخيا قبل أوائل القرن التاسع عشر . وكانت الفكرة التى تحكم هذا العصر هى اعتقاد الناس فى « **نظرية حق الملوك الالهى** » . ولذا كان الخلط الشديد بين مفاهيم الوطن والدولة والملك . اذ كان الأوربيون يربطون مفهوم الوطن بمفهوم الدولة ربطا وثيقا . وفضلا عن ذلك « كانوا يخلطون بين الدولة والملك أيضا » . ومن هنـــا كان مفهوم الوطنية فى أوربا يعنى الارتباط بالملك والمملكة .

● **عصر القوميات** ، **وقد بدأ هذا العصر تاريخيا فى أوائل القرن التاسع عشر . وكانت مقدماته الفكرية هى تزعزع الاعتقـــاد فى نظرية حق الملوك الالهى ، وانتشار مبدأ « الشعب مصـــدر السلطات »** . عندئذ توافرت الظروف التى انبثقت منها « **الفكرة القومية** » التى أحدثت ثورة كبرى فى الخريطة السياسية لأوربا .

وهكذا شـــهد القرن التاسع عشر مولد « **الدولة القومية** » . ومن ثم أطلق المؤرخون على هذا العصر : عصر القوميات . ولم يكن معنى ذلك أن القوميات تكونت خلال هذا العصر ، وانما أن النزعات القومية تعاظم نموها فى هذا العصر . وأخذت تتغلب ، كما يرى الحصرى ، على سائر العوامل الأخرى فى تكوين الدول وتحديد دورها .

بيـــد أن القرن التاسع عشر فى أوربا لم يكن عصر القوميات فحسب ، وانما كان عصر الثورة الصناعية ، وعصر التوسع الامبريالى الأوربى كذلك .

ومن ثم فعندما يتأمل ساطع الحصرى هـــذه المعالم التى تكون القرن التاسع عشر .. يذهب الى القول بأن الاستعمار الاوربى كان نتيجة انتشار مبدأ القوميات ، وقيام الثورة الصناعية . ومن هنـــا ، فاذا كان القرن التاسع عشر هو عصر انتصار القوميات فى أوربا ، فانه أيضـــا « عصر استفحال الاستعمار فى البلاد الأفريقية والآسيوية » .

ولكن .. حذار أن يفهم من هذا الكلام وجود أى علاقة عضوية بين القومية الأوربية والاستعمار ! .. اذ أنه تبعا لمنظور الحصرى للتاريخ الأوربى لا يوجد أى ارتباط بين القومية والاستعمار ، أو بين القوميـــة والرأسمالية . ان المســـألة عنـــده لا تعدو كونها مجرد « تزامن » . أى حوادث تصادف وقوعها فى زمن واحد . وأن لكل حادثة أو ظاهرة استقلالها الذاتى . ولذا ينبغى على المرء ألا يشتق من هذا « التزامن » أية دلالة سواء

كانت سياسية أو اقتصادية أو اجتماعية ويؤكد هـذا المعنى فى عبارة حادة حين يقول :

– « لا أسلم بأن القوميات التى ظهرت فى أوربا فى القرن التاسع عشر كانت استعلائية واستيلائية ، ولا أرى من الحق والصواب أن نربط خفايا الاستعمار والاستعباد بظهور القوميات المذكورة » .

وهنا يمكن القول بأن ساطع الحصرى يرى أن مبدأ القوميات هو بمثابة قاطرة التاريخ الأوربى فى القرن التاسع عشر . وهذا صحيح « من حيث الشكل » . ولكن الحصرى لم يهتم بالبحث عن « ماهية » الوقود أو الطاقة المحركة لقاطرة التاريخ الأوربى . لقد كان هذا الوقود هو الصراع بين البرجوازية والاقطاع .

بيد أن الحصرى عندما أسقط من رؤياه التاريخية هذا الصراع وقف عند حدود « شكل » التاريخ الأوربى ولم ينفذ الى مضمونه . ومن ثم فان الأحداث فى مسرح القرن التاسع عشر عند الحصرى تفتقر الى «عنصر الصراع» – الدراما – وهـذا هو سر تسطحها وشكليتها . ومن هذا فالتاريخ عنده وقائع وأحداث تتراكم ، وظواهر ذاتية منفصلة لا يربطها ببعضها أية علاقات موضوعية .

ها نحن نوشك أن نترك قاطرة التاريخ الأوربى . ولكن علينا أن نقف قليلا عند ألمانيا ..

– لمـاذا ؟ .

– لأنه اذا كانت حيـاة ساطع الحصرى ، كمفكر قومى ، قد تأثرت بمشاهداته وخبراته الحية فى مدن البلقان ، حيث تفتح وجدانه على آفاق الحقيقة القومية ، كما رأينا فيما سلف ، فان الفكر الألمانى القومى الذى يمثله المفـكر **هـردر** ، والشـاعر **موريس آرنت** ، والمفـكر **ماكس نورداو** عامـة ، والأفـكار التى بشر بهما الفيلسوف الألمـانى **فيختـه** فى خطبه المشهورة التىوجهها الى الأمة الألمانية فىشتاء عامى ١٨٠٧ – ١٨٠٨ خاصة .. كان لهـا أثر ملموس فى تفكير ساطع الحصرى .

الا أن المفكر العربى ، وهذه نقطة هامة ، لم ينفعل بالفكر الألمانى القومى انفعالا سلبيا ، وانما انفعل به على نحو ايجـابى . وذلك عنـدما « نفاه » من العرقيـة والشوفينية (التعصبية) ، ولم يتأثر منه الا بفكرة « تعادل اللغة والأمة » .. واعتماد اللغة أساسا للقومية ، أو كما قال **فيخته** :

– « اللغة والأمة ، أمران متلازمان ومتعادلان » .

ولذا ، فاذا كان يصح القول بأن ساطع الحصرى اعتمد النظرية القومية الألمانية مصدرا لأفكاره ، الا انه لا يصح الانسياق مع القائلين بأن أفكار الحصرى هى تطبيق عربى للنظرية الألمانية القومية .

– لمـاذا ؟ .

– لأن الحصرى مزق بوعى وايجابية النظرية العرقية التى تعد ركيزة أساسية فى الفكر الألمانى القومى . ذلك أن النظرية القومية التى بشر بها **فيخته** فيلسوف القومية الألمانية وروائدها تفيض بالتعصب ، وتنضحببثور العرقية .. تلك البثور التى امتلأت « **صديدا نازيا** » ابان حكم هتلر فى القرن العشرين . ولذا لم يكن غريبا أن يقول كاتب فرنسى بحق « أن النازية نبات سام جذوره ممتدة الى فيخته » .

أما ساطع الحصرى فهو مفكر قومى لا عرقى . ان الحركة الأولى فى سمفونيته القومية هى لحن المسـاواة أو عدم **التمييز العرقى أو العنصرى بين البشر . انه يشجب ، بقوة ، نظرية الأصل والعرق ، مستندا الى ما وصلت اليه أبحاث علم الأنثروبولوجى من نتائج علمية حاسمة تبرهن على فساد نظرية الأصول السلالية .**

وهنا يمكن القول ، بلا تحفظ ، بأن النظرية القومية عند ساطع الحصرى هى « أنقى » و « أطهر » نظرية قومية فى تاريخ الفكر الانسانى .

النظرية القومية

يؤمن ساطع الحصرى بأن « الانسان حيوان ناطق » ..

وهو ينطلق من هذا الايمان لينسج البناء الفكرى لنظريته فى الانسان القومى والأمة . ويمكن اختزال نظرية الحصرى فى الانسان القومى فى هذه الصيغة :

« بما أن الانسان حيوان ناطق بلغات مختلفة » ،

وبما أن اللغة أساس القوميات .

اذن .. الانسان حيوان قومى .

وينطلق الحصرى من هذه النتيجة : « الانسان حيوان قومى » ليصوغ نظريته العامة فى الأمة والقومية . تلك النظرية التى تتعادل فيها الأمة مع اللغة .

وحتى يتسنى لنا أن نقف على جوهر هذه النظرية علينا أن نطرح هذا السؤال :

– ما هى العناصر التى تتكون منهاالقومية وتتألف منها الأمة عند ساطع الحصرى ؟ .

يبدأ الحصرى الاجابة على هذا السؤال الجوهرى بمناقشة العوامل التى تتألف منها الأمة والقومية فيتحدث عن « **وحـدة الأصل** » .. التى تنشأ من « ظن الناس عادة أن كل أمة من الأمم تنحدر من أصل واحد ؛ ويزعمون أن جميع أفراد الأمة الواحدة يكونون بمثابة الأشقاء الذين ينحدرون من صلب أب واحد » .

وهنـا نقف على أخطر وأروع ما فى فكر سـاطع الحصرى .. وهو ذلك المنطلق اللاعرقى الذى يبـدأ منه مناقشة القضية القومية وتعريفه للأمة . فهو ينفى وحدة العرق والأصل نفيا قاطعا « لان جميع الأبحاث العلمية المستمدة من حقائق التاريخ ومكتشفات علم الانسـان

لا تترك مجالا للشك في أنه لا توجد على وجه البسيطة امة تنحدر من أصل واحد » . وهو يؤمن أن كل امة انما تكونت من تمازج وتداخل عشرات الاقـوام . ومن ثم « لا توجد على الأرض أمة خالصة الدم . ولذا فان وحدة الأصل « يجب ان تخرج من كل تعريف للأمة » .

هكـذا يرفض الحصرى أن تكون « القرابه الجسمانية المادية » التى تنشأ من وحدة الأصل أساسا لتكوين الامة والقومية . ولكنه يدعو ــ عندئذ ــ الى ما يسمى ب « القرابة النفسانية المعنوية » التى تصدر من وحدة اللغة والتاريخ كأساس لتكوين الامة والقومية .

ومن ثم فان الأمة عنده تبقى حية بحياة لغتها ، وتفنى بفناء لغتها . ولذا فان « اللغة هى روح الأمة وحياتها . انها بمثابة محور القومية وعمودها الفقرى » .

تلك هى الفكرة الجوهرية التى ترتكز عليها النظرية القومية عند ساطع الحصرى ، وهى فكرة : معادلة اللغة مع الامة والقومية . فلا وجود للقومية ، أى قومية ، الا بوجود اللغة . والعكس صحيح . عندما تتحلل اللغة وتندثر ، لأى سبب من الأسباب ، تتحلل القوميـــة ، ويندثر كيان الأمة .

ذلك أن الوجود القومى عند ساطع الحصرى هو ، فى المحل الأول ، « وجود معنوى » متميز : اللغة جوهره ، وسر تميزه ، ومبعث تفرده . لانه حيث تتعدد اللغات كان طبيعيا أن تتعدد القوميات ، وأن يكون لكل قومية كيان معنوى متميز .

وهكذا يسقط الحصرى من منظوره القومى المعنوى كل ما هو مادى ، سواء كان هذا « المادى » هو الاقتصاد أو الأرض المشتركة أو الدولة . ذلك أن الأمة عنده لها جوهر معنوى خالص هو اللغــة . ومن ثم فالامة ، فى منظوره اللامادى هذا ، فوق التاريخ كعلم موضوعى ، وفوق الاقتصاد والنظم السياسية والاجتماعية ، وفوق الدولة .

وحتى تتعمق نظرية الكيان المعنوى للأمة يلح الحصرى على ضرورة فصل مفهوم الأمة عن مفهوم الدولة فصلا تاما . ويبرر مقتضيات هذا الفصل بقوله : **« ان كل امة تنزع الى تكوين دولة خاصة بها . الا انها تكون موجودة قبل ان تتوصل الى تكوين الدولة ، كما أنها تبقى « أمة » ذات كيان خاص ، ولو فقدت الدولة الخاصة بها ، وتكون « أمة واحــــدة » ، ولو تعـــددت الدول التى ترعى شئونها » .**

ومن ثم فالأمة شىء ، والدولة شىء آخر . الأمة تعنى الكيان المعنوى الخالص ، أما الدولة فتمثل الكيان المادى للمجتمع من اقتصاد ونظم سياسية واجتماعية . ولذا يسقطها الحصرى من منظوره المعنوى للأمة .

وتأسيسا على ذلك ، فعندما تسقط الدولة فى قبضة الاستعمار مثلا .. فلا يعنى هذا سقوط الأمة ، لان الأمة لا تسقط الا بسقوط اللغة . وهكذا تبقى الأمة حيـــة بحياة لغتها رغم سيطرة القوى الأمبريالية على الأرض والدولة والاقتصاد ، بل وعلى التعليم والثقافة كذلك . ومن هنـــا ، فان الأمة المستعمرة اذا فقـــدت حريتها واستقلالها ، فانها لا تفقد « حياتها » ما دامت محافظة على لغتها . ولذا تبقى مستعدة ــ كما يقول الحصرى ــ للحرية والاستقلال . أما اذا فقدت الأمة المستعمرة لغتها فتكون قد « ماتت » بكل معنى الكلمة .

وحـــدة التاريخ

واستكمالا لتحديد نظريته عن الأمة ذات الكيان المعنوى الخالص ، يسقط ساطع الحصرى من تعريفه للأمة : « الأرض المشتركة والحياة الاقتصادية المشتركة » كعاملين من عوامل تكوين الأمة والقومية . اذ أن الحصرى كان ينظر دائما الى هذين العاملين السالفين من خلال وضع « تجزئة الأمة العربية » . ولذا **فان التسليم بوجوب اعتبار الأرض المشتركة من مقومات الأمة الأساسية يعنى عنده انكار وجود « الأمة العربية » .. كما يترتب عليه اضفاء صفة « الأمة » على أهالى كل دولة من الدول العربية على حدة . وهى نظرية يحبذها دعاة الاقليمية ، وينكرها دعاة الوحدة وعلى رأسهم ساطع الحصرى .**

وبنفس المنطق ، ينفى ساطع الحصرى عامل « الحياة الاقتصادية المشتركة » . ذلك أن الأمة الواحدة عنـــدما تتجزأ ، على نحو ما تجزأت الأمة العربيـــة ، تفقد على الفور حياتها الاقتصادية المشتركة . فكيف نقول « انهـا فقدت صفة « الأمة » ما دامت قد حرمت من الحيـــاة الاقتصـــادية المشتركة » ! . ولذا يرفض الحصرى أن يرتبط وجود الأمة بالحياة الاقتصادية المشتركة .

وهكذا .. فان الأمة ، عند الحصرى ، فوق كل ما هو مادى . انها كيان معنوى خالص .. لا يستمد وجـــوده الا من ينبوع واحد أصيل سرمدى هو : ينبوع اللغة . فاذا ما جف هذا الينبوع ، ونضب معينه .. عندئذ ، وعندئذ فقط ينضب معين الأمة ، ويجف كيانها ويتحلل .. وتسقط فى هوة العدم .

اللغة هى الامة . هى روح الأمة وحياتها ، ومحور القومية وعمودها الفقرى .

بيد أن الأمة عند الحصرى لابد لها من ذكريات خاصة بهـــا تكون شخصيتها . وهنا تدخل **« وحدة التاريخ »** لتشكل العـــامل الثانى ــ بعد اللغـة ، فى تكوين الأمة والقومية .

ان « التاريخ » هنا ــ وحتى يتناسق مع الكيان المعنوى للأمة عند الحصرى ــ ليس ذلك العلم الموضوعى الذى يســـجل حركة التطور الانسانى والحضارى فى أبعادها الفكرية والمـادية ، وانما المقصود به ، هنا ، وعلى وجه التحـــديد : الذكريات التاريخية والعادات والتقاليد المشتركة . أو على حد تعبير المفكر العربى : « التاريخ الحى فى النفوس ، الشـــائع فى الأذهان ، المستولى على

التقاليد » ، ذلك التاريخ الذى يخلق نوعا من « **القرابة المعنوية** » أشد تأثيرا من القرابة المادية بدرجات .

ومن ثم فان هذا « التاريخ » هو بمثابة « شعور الأمة وذاكرتها » . ولذا فان الأمة التى تنسى تاريخها تكون قد فقدت شعورها ، وأصبحت فى حالة السبات ، وان لم تفقد الحياة . وتستطيع هذه الأمة أن تستعيد وعيها وشعورها بالعودة الى ذكريات تاريخها القومى .

وهنا يرى الحصرى ضرورة أن يكون التاريخ « قوة دافعة » تحرك البشر الى الأمام ، لا « قوة جاذبة » تدفعهم الى الخلف . ولذا فالماضى لا يجب أن يكون « هدفا يتوجه اليه الناس » ، وانما هو « مجرد » نقطة انطلاق نحو المستقبل الجديد . ومن ثم « يجب علينا أن نستمد من التاريخ قوة معنوية تنير فى نفوسنا نزعات التقدم الى الأمام » .

وهكذا ، وبهذا التفسير لوظيفة التاريخ والماضى يفلت الحصرى من السقوط فى لجة السلفية .

ـ ان اللغة والتاريخ هما العاملان الأصليان اللذان يؤثران أشد التأثير فى تكوين القوميات والأمم .

الوجود والماهية .. والثورة

لقد رأينا أن النظرية القومية ، عند ساطع الحصرى ، هى نظرية معنوية خالصة تعتمد اللغة والتاريخ عاملين أساسيين لها . ومن ثم فان الحصرى يسقط من منظوره وجود أى علاقة عضوية بين الكيان المعنوى للأمة والكيان المادى للمجتمع .

ولذا ، فان الحصرى ، وان لم تنطو نظريته القومية ، على ادراك واضح لقضية الوجود والماهية ، الا أن نظريته المعنوية هذه تعد من أبرز النظريات التى تنظر للوجود القومى « فى ذاته » ، طارحة مسألة ماهيته جانبا . اذ أن ما يعنى الحصرى هو الوجود القومى « فى ذاته » أما ماهيته فلتكن ما تكون .. شريطة أن يظل الوجود « قومى الماهية » ـ أن صح هذا التعبير ـ بمعنى أن لا تجرفه النزعات الأممية .

ويبلور الحصرى هذا المعنى فى تلك العبارة :

ـ « أنا لا أخالف من يدعو الى الاشتراكية ، حتى اننى لا أعارض من يقول بالشيوعية ، غير أننى أطلب الى هؤلاء أن لا يمزجوا دعوتهم هذه بالفكرة الأممية ، وأن لا يجعلوا حركتهم معادية للنزعة الوطنية » .

هذا هو ساطع الحصرى مفكرا قوميا خالصا ، لا يعنيه الا الوجود القومى فى ذاته ، أما قضية ماهيته فما هى بقضيته ، ولا هى ضمن محاور اهتماماته الأصيلة .

وهنا يمكن القول ، من خلال منظور الثورة العربية المعاصرة ، أن ساطع الحصرى هو مفكر القومية العربية . ولكنه ليس مفكر الثورة العربية .

صحيح أن هناك تلازما بين القومية العربية والثورة العربية ، بيد أن مفهوم الثورة العربية يشمل قضيتى الوجود القومى (نظرية الحصرى) والماهية نظرا لانه ينطوى على نظرة « كلية » للواقع العربى المعاصر الذى يتمثل أساسا فى : التخلف والتجزئة . أما القومية عند الحصرى فتنطوى على نظرة « أحادية » للواقع العربى : واقع التجزئة . ومن هنا كان اهتمام الحصرى « بالوجود القومى » فى ذاته فحسب .

ولقد كشفت أحداث الثورة العربية المعاصرة على أن وقف التفكير عند حدود التنظير للوجود القومى فى ذاته ـ كما فعل الحصرى ـ كان بمثابة الثغرة الموضوعية التى نفذت منها القوى الرجعية العربية لتمزيق الوجود القومى ذاته .

وتفسير ذلك : انه عندما بدأت القومية العربية تأخذ ماهيتها الاجتماعية الثورية المتمثلة فى «الاشتراكية» .. عندئذ انقضت الرجعية العربية على الوحدة ـ قضية العرب المقدسة ـ فمزقتها فى حادث الانفصال الرجعى المعروف . حدث ذلك عندما تعارضت مصالح الرجعية العربية مع الوحدة الثورية الجماهيرية « **ذات الماهية الاشتراكية** » .

عندئذ سجل تاريخ الفكر القومى العربى لساطع الحصرى اقترابه ، لأول مرة ، من مفهوم الصراع الاجتماعى فى الأمة العربية . وذلك عندما أبرز فى كتابه « **الاقليمية .. جذورها وبذورها** » ١٩٦٣ أن السبب الرئيسى فى حادث الانفصال الرجعى هو « صدور قوانين التأميم » ، وما نجم عن ذلك من « احتلال مصالح الرأسماليين » .

وهكذا طرح حادث الانفصال الرجعى معطيات فكرية ونضالية جديدة . فقد بدا واضحا أن معركة الأمة العربية ليست صراعا قوميا فحسب ، وانما هى صراع اجتماعى كذلك . ويتبلور هذا الصراع موضوعيا فى تيارين أيديولوجيين مختلفين : ففى حين تريد الرجعية العربية تحديد الوحدة داخل حدود محتوى رأسمالى ، فان الجماهير العربية تحدد « الاشتراكية » مضمونا للوحدة العربية ، بل ان الاشتراكية ـ عند الجماهير ـ هى التصور الوحيد الممكن للوحدة العربية .

ومن ثم كان لزاما على القوى الثورية العربية أن تخوض مسيرتها النضالية رافعة شعار جماهير الثورة العربية :

ـ وحدة سياسية ذات مضمون اشتراكى .

وتحدد هذه الصيغة الفكرية الجديدة للثورة العربية المعاصرة الحل العلمى والثورى لقضيتى الأمة العربية : فلئن كانت **الاشتراكية** هى الرد الثورى على واقع التخلف والأنظمة الرجعية ، فان الوحدة هى الرد الثورى على واقع التجزئة والنزعات الاقليمية التى تغذيها الرأسمالية الاقليمية والاستعمار .

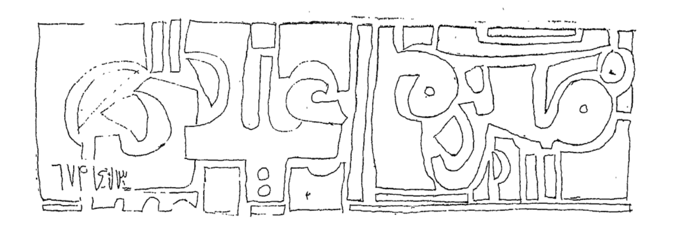
محمد عيسى



ت . س . اليوت



في الشعر الحديث



أدب ونقد

- **هل يرجع غموض الشعر الحديث الى حداثته نفسها ؟ .**
- **أم يرجع الى اعتماد الأديب المعاصر على ثقافته أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة ؟ .**
- **هل الثقافة والرمز والتركيز والتجريد هى كل مظاهر الغموض فى الشعر الحديث ؟ .**
- **ما هو الموقف الحضارى للشاعر الحديث ؟ .**

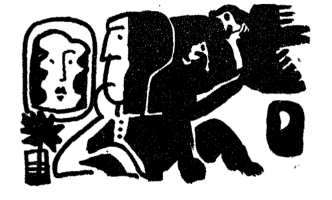
دكتور شكرى محمد عياد

كثيرا ما يشكو قراء الشعر الحديث من أنهم يلاقون فى فهم هذا الشعر صعوبة قلما تصادفهم فيما ألفوه من الشعر التقليدى ، أو حتى فى شعر الوجدان الذى فجر ينابيعه شعراء الجيل الماضى .

ومع أن قضية الغموض تتمثل فى الشعر بنوع خاص ، فاننا نجد أن أنصار الحداثة من كتاب الرواية وكتاب المسرحية أيضا يتصفون بدرجة غير ضئيلة من الغموض . ويدافع أنصار الأدب الحديث عن هذه الظاهرة بقولهم أن الأدب الحديث حديث حقا ، ومعنى الحداثة هو الجدة ، وكل جديد يبدو فى أوله غريبا حتى تألفه الأسماع والأفهام والأذواق ، ويقول بعض هؤلاء من النقاد الغربيين : **لقد كان شكسبير فى زمانه غريبا ، وكذلك كان كيتس ، قبل أن يشكو الناس من غموض اليوت أو باوند .**

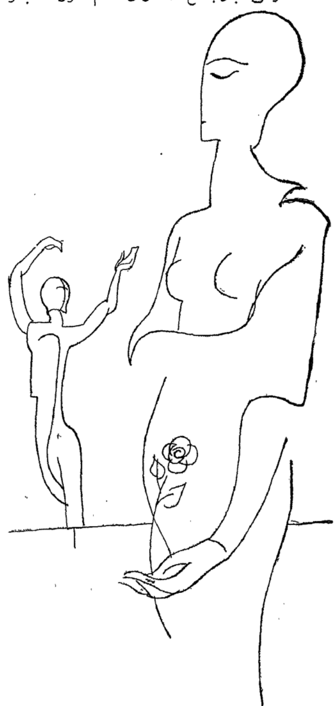
وهذه حيرة قد تفسر بما يحدثه اختلاف الأسلوب من حيرة موقوتة ، تزول متى ألف النمط الجديد . ولكنها لا تفسر الموقف الواعى العنيد الذى تقفه كثير من قصائد الشعر الحديث ـ بالذات ـ أمام كل محاولة للفهم الواضح المستقيم . ومن هنا يبدو لنا **أن تعليل غموض الشعر الحديث بحداثة نفسها ليس بالتعليل المقنع ، بل هو أدنى الى أن يكون ازاحة للمشكلة منه الى أن يكون تفسيرا لها أو حلا .**

وكلمة الغموض هنا هى على الأرجح شاملة لمعان كثيرة ، تتمثل مجتمعة أو مفرقة فى كثير



من الأعمال الأدبية الحديثة ، ان لم نقـل فى معظمها . فمن مظاهر هـذا الغموض اعتماد الأديب فى عصرنا على ثقافته ، أكثر من اعتماده على تجاربه المباشرة .

واذا أضـفنا الى ذلك شخصية التعبير الشعرى فان ثقافة الشاعر تستحيل الى رموز يصعب فهمها على غيره . وهنا مظهر ثان من مظاهر الغموض . ان تجارب الشاعر المعاصر — وهى تجارب مع الأفكار فى المقام الأول — تبدو



بالرغم من أصولها الموضوعية أشد ذاتية من تجارب أسلافه . ولما كان الشاعر الحديث محصورا داخل قوقعة فهو يبدو فى عملية التعبير وكأنه ينحت من صـخر . انه كالكظيم الذى لا يستطيع أن يبوح ببلواه ، لأنه حائر بين نوازع كثيرة لم يستطع أن يحـدد موقفـه تجاهها ، ومن هنا يجد نفسه سعيدا كل السعادة اذا استطاع أن يشكل ، فى بضع جمل ، صورة يمكن أن تتمثل فيها تلك الأزمة . **لابد له اذن من التركيز الشديد ، وهذا التركيز مظهر ثالث من مظاهر الغموض** ، أو — ان شئت — سبب ثالث من أسبابه .

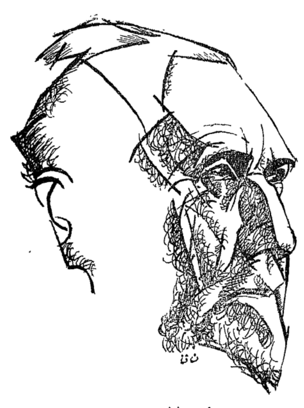
على أن الشاعر الحديث — ليحاول الفكاك من أسر ذاتيته فى حين أنه عاجز عن اذابة هذه الذات فى المجموع أو رافض لذلك — يضطر الى أن يخلق فى فتحه عالما خاصا مستقلا عن تجارب الحياة العادية ، **فهو يلح على العلاقات الداخلية فى العمل الفنى أكثر من الحاجة على تصوير هذه العلاقات للعالم الخارجى . وهـذا هو لب ((التجريد)) فى الفنون كلها ، وهو مظهر رابع من مظاهر الغموض فى الشعر الحديث .**

وسأحاول فيما يلى أن أبين ارتباط هـذه المعانى جميعها ، وارتباطها فى مجموعها **بالموقف الحضارى للشاعر الحديث** . ولكننا لبيان هذا الارتباط لا نجد مسلكا أوضح ولا أخصر من تناولها معنى معنى . وقد يبدو ابتداؤنا بالحديث عن ثقافة الشاعر بدءا غير موفق ، لأنه يضع الثقافة فى موضع يشبه الاتهام . ولكننا لا نعدو الواقع اذا قلنا ان معظم الشعراء — بل معظم الأدباء عامة — فى عصرنا قراء نهمون ، وانهم يستمدون موضوعاتهم فى أكثر الأحيـان من قراءاتهم . ولا أعنى بالموضوعات هنا ما اصطلح على تسميته بموضوع القصـة أو القصيدة أو فكرتها العـامة ، بل كل المادة الفنية التى يعمل فيهـا **الكاتب أو الشاعر ، من أفكار وصور . وهما لا يستمدان هذه المادة من التاريخ أو من الأعمال الأدبية السابقة فحسب ، مما يظن أقرب الى ميدانهما ، وأقدر على الهامهما ، بل انهما كثيرا ما يسـتمدان من ثقافتهما العلمية أضعاف الذى يستمدانه من ثقافتهما الأدبية ،** حتى وضع النقاد المعاصرون ذلك السؤال الذى وضعه نقادنا العرب فى العصر العباسى ، والذى نحسب أنه وضـع فى كل عصر تفوقت فيـه التكنولوجيـا على الوعى . وهـو : **هل يصح للشاعر أن يستخدم المعانى العلمية فى شعره ، وكيف ؟ .**

الموقف الحضارى للشاعر الحديث

وكل من له معرفة بقصيدة اليوت المشهورة ((**الأرض الخراب**)) يعرف كثرة ما استمده اليوت من قراءاته فى بناء هذه القصيدة . ان فكرته العامة متأثرة بما قرأه من كتابات الأنثروبولوجيين عن أساطير بعث الحياة عند الأمم المختلفة . أما مشاهد القصيدة أو فصولها فما أكثر ما يستمده فيها من شعراء الانجليز والفرنسيين ، **كشكسبير ولافورج** وغيرهما ، بالاضافة الى تلك الثقافة الأنثروبولوجية التى تتفاعل مع جزئيات القصيدة كما تؤثر فى فكرتها العامة . وهنا يجب علينا أن نوضح حقيقة تميز بين ظاهرة «التضمين» فى الشعر الحديث ، وبين « التضمين » البديعى الذى شاع فى أدبنا العربى فى عصور الانحدار . فالتضمين البديعى نوع من الزخرفة التى سيطرت على الشعر فى تلك العصور ، **أما التضمين عند المحدثين فأداة لها قيمتها التعبيرية ، مثلها مثل الصورة والرمز. ان الشاعر الحديث حين يورد سطرا من شاعر سابق بين ثنايا كلامه ، أو حين يستعمل لغة الشاعر السابق وايقاعه فى تضاعيف لغته هو وايقاعه ، فانما يريد أن يحضر بأوجز عبارة مضمون القصيدة السابقة أو روحها لتكون عنصرا مكونا للتجربة الشعرية الجديدة .** أنه باختصار يحكى الشاعر القديم ، ويجرى حوارا بينه وبينه . وليست هذه الظاهرة قاصرة على الشعر الحديث ، فهى أداة تعبيرية استعملها السابقون ، الا أن الشعر الحديث توسع فى استعمالها توسعا جعلها من سماته المميزة .

وما قلناه عن التضمين فى الشعر الحديث ينطبق على استعمال العناصر الثقافية بوجه عام . فالشعر الحديث يسمح بادخال هذه العناصر فى تجربة الشاعر ، ولكنه لا يتعمد ادخالها ليتفيهق بها . واذا كان الخط المميز بين التجربة والتفيهق يغمض أحيانا فى الشعر الحديث فان الخط المميز بين صدق العاطفة وكذبها فى الشعر التقليدى يغمض كذلك . واذا كنا نجد بين شعرائنا العرب المحدثين ، الذين تأثروا مباشرة أو بالواسطة باليوت وأضرابه ، من يحشد الاشارات الأسطورية أو الأدبية فى شعره للايهام والتمويه ، فاننا نحس الصدق لدى المجيدين منهم ، ونحس أن هذه العناصر الفكرية المستمدة أصبحت جزءا من تجاربهم الشعرية ، أيا كان الدافع الذى ساقهم الى هذه العناصر باذىء ذى بدء . ومع ذلك فليس بدعا أن نتساءل عن تفسير تلك الظاهرة ، ظاهرة



ا . باوند

الاعتماد على الثقافة أكثر من التجربة المباشرة ، وأن ننظر فى قيمتها من وجهة الموقف الحضارى الذى نعيش فيه .

لم يكن الشاعر قط بمعزل عن ثقافة عصره وبيئته . كان الشاعر الجاهلى يعرف من صفات حيوان البيئة وطبائع الصحراء والأنواء ما يعرفه اى جاهلى آخر . وكان **أبو نواس** فوق ثقافته اللغوية التى تشهد بها طردياته يعرف من اصطلاحات المناطقة والمتكلمين ما يعرفه المثقفون الممتازون فى زمانه . وكان **أبو تمام والمتنبى وأبو العلاء** ذوى ثقافة أدبية وفلسفية عميقة . وكان **دانتى** حسن الالمام بفلسفة **توما الأكوينى** ولاهوت العصور الوسطى . وكان **بلزاك** مواكبا للتقدم العلمى الذى أحرزه عصره ؛ **وزولا** مطلعا على النظريات البيولوجية والنفسية فى زمنه ، وكلاهما بنى مذهبه الأدبى على ثقافته العلمية .

ولكن التجربة المباشرة — تجربة الشاعر أو الكاتب فى الحياة — ظلت هى المصدر الأهم للشعر والأدب خلال تلك العصور كلها .

أما الآن فقد انعكس الوضع . وحلت تجربة الشاعر الحيوية بجانب ثقافته المتضخمة . والأدباء الذين لم يمتزج فيهم مثال الأديب بمثال العالم — وهم قليلون — عاشوا يجترون تجارب طفولتهم وصباهم كما فعل **فوكنر** ، أو يشغلون

حسهم المباشر بالحياة بمنبهات صناعية من المغامرات المقصودة كما فعل **همنجواى** .
وقد يخطر لنا — لأول وهلة — أن الأدباء أنفسهم هم المسئولون عن هزال تجاربهم الحيوية المباشرة ، ولكننا لا نلبث أن ندرك أن الأدباء لا يختلفون عن غيرهم من هذه الناحية . فالمجتمع الحديث قلما يتيح لأبنائه تجارب حيوية خصبة . ان شئون حياتنا اليومية مرتبة سلفا ، بألوف من الفنيين ، الذين يشبهون جن سيدنا سليمان ، ينظمون لنا مأكلنا وملبسنا ومسكننا وتسليتنا ، بشرط أن يكون لدينا المال طبعا . والعلاقات العاطفية نفسها أصبحت — نتيجة لذلك — روتينا مملا . والشاعر ، وهو المطالب دائما بأن يجعل للحياة قيمة ، لا يرجع الى تجربة أغنى من تجربة غيره ، ولهذا فهو مطالب دائما بأن يتكىء على ثقافته .

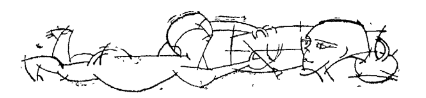
أليس الشعر كله قائما على التركيز ؟

وظاهرة « التركيز » فى الشعر الحديث وثيقة الاتصال بالثقافة . بل ان استخدام الثقافة فى الشعر يقود حتما الى التركيز ، لأنه يعتمد اساسا على ما سمعناه بالتضمين ، وهو استحضار فكرة سابقة ، قد تكون قصيدة لشاعر متقدم ، وقد تكون نظرية علمية — استحضارها بكلمات قليلة ، لادخالها فى بناء القصيدة . وقد يسأل سائل : **أليس الشعر كله قائما على التركيز ؟** ألم يقل قدماؤنا ان « البلاغة الايجاز » ، حتى ذهبوا يعدون حروف الجمل ، ليقارنوا بينها أيها أوجز ؟ وأجيب بأن التركيز فى الشعر الحديث يختلف عن الايجاز فى الشعر القديم ، وربما كان اصطلاح التركيز نفسه قاصرا عن أداء المعنى المطلوب . ولذلك فانى حين قدمت اصطلاح التركيز شرحته بقولى : ان الشاعر الحديث كأنه ينحت من صخر ، وانه يبدو كالكظيم الذى لا يستطيع أن يبوح ببلواه ، لأنه حائر بين نوازع كثيرة لم يستطع بعد أن يحدد موقفه تجاهها . **التركيز عند الشاعر الحديث اذن هو نوع من التوازن الموقوف بين مواقف كثيرة متناقضة . وهو ، فى كثير من الأحيان ، البديل الوحيد للصمت أو للكذب . وهنا يحمل الشاعر ، حقا ، مأساة هذا العصر .**

لقد عاش أسلافنا فى ظل حضارات كانت تمدهم ((**بمواقف**)) واضحة من معظم ما تجرى به الحياة ، فكانت استجابة الشاعر لماجريات الحياة تتميز بمزيد من الحساسية ، ولكنها تنطوى على مواقف لا فضل فيها للشاعر نفسه . بعبارة أخرى كان الشاعر يسخط أو يثور أو يحب أو يكره أو يخاف حضارة عصره . أما اليوم فان كثيرا من ماجريات الحياة لا يثير فى نفوسنا استجابات واضحة . وكثيرا ما نضبط أنفسنا فى مثل هذه المواقف ونحن نتساءل : ماذا جرى لنا ؟ هل نحن مخلوقات شاذة لا نتأثر كما سمعنا أن الناس فى مثل مواقفنا هذه يتأثرون ؟ أو أن ما كنا نقرؤه من وصف مشاعر الآخرين ، فى مثل هذه الحالات ، هو مجرد كذب ونفاق ؟ ولا يلزم أن يكون أحد الجوابين صحيحا . **بل الراجح أن الفرق بيننا وبين من سبقونا هو الفرق بين عالمنا وعالمهم ، فعالمهم كان يطبع نفوسهم على استجابات أكثر وضوحا ونقاء ، فى حين أن عالمنا ، لأسباب كثيرة ليس هنا محل الحديث عنها ، طبعنا على القلق والحيرة ، فنحن نستقبل كثيرا من ماجريات الحياة منقسمين على أنفسنا ، عاجزين عن اتخاذ موقف واضح .**

لأن عالم الشاعر لا يعطيه أنماطا واضحة للاستجابة ، فهو مضطر الى أن يفكر ويشعر فى حدود ذاته . ان رصد احساساته واستجاباته الفردية لا يجعله أقرب الى الفن فحسب (بما أن الفن يقتضى التفصيل والتخصيص) بل يبدو





له أنه هو السبيل الوحيد للخلاص . لم يعد التعبير بالجزئى مجرد طريقة للتخييل ، بل أصبح هو الطريقة والغاية ، هو مادة الشعر وصورته ، هو باعثه ومبرر وجوده .

موقفنا أمام الموت

وسأضرب مثلا واحدا من **موقفنا أمام الموت** . لقد أصبح من العسير أن نستقبل حادث الموت بطريقة لائقة . وتستطيع أن تتأمل ما تنشره الصحف والمجلات عقب وفاة شخصية معروفة من أهل الفن والأدب ، وتتذكر ما كان ينشر فى مثل هذه المناسبة - قديما - من قصائد الرثاء وكلمات التأبين . تنظر اليوم فتجد قصيدة الرثاء أو كلمة التأبين شيئا يكاد يكون شاذا بين ما ينشر . لأن ما ينشر يحمل فى معظم الأحيان اما طابع الدعاية - كأن المسألة نكتة - أو طابعا للانكار والذهول ، كأن الموت شيء لا محل له فى الحياة . هذا كله اذا كان الكاتب أصيلا وصادقا فى استقباله لماجريات الحياة وتعبيره عنها . **وشاعر العصر الحديث مسئول عن أن يصوغ لنا ((موقفا)) يمكن أن نستقبل به حادث الموت** . فان كانت صياغة مثل هذا الموقف فوق طاقته ، فلا أقل من أن يجمع شتات الاستجابات المتناثرة ، المتناقضة ، ويحدث بينها ذلك التوازن الوقتى الذى يجعلنا قادرين على أن نتحمل فكرة الموت كبشر عقلاء .

وما أقل الرثاء فى الشعر الحديث ! قلة تعادل كثرته فى الشعر القديم . وغالبا ما يتجرد الرثاء من كل اشارة الى شخص الميت ، حتى ولو كان شخصا عزيزا . وقد يكون الرثاء لانسان مبهم ، لنكرة من النكرات . لانسان بتنكير اسم انسان . أو للانسان بأل الجنسية . يمكن أن يكون الرثاء هكذا **((المغنى والقمر))من ديوان ((النار والكلمات)) لعبد الوهاب البياتى** :

« رأيته يلعب بالقلوب والياقوت .
رأيته يموت .
قميصه ملطخ بالتوت .
وضجر فى قلبه .
وخيط عنكبوت .
يلتف حول نابه المحطم الصموت .
وقمر أخضر فى عيونه .
يغيب عبر شرفات الليل والبيوت .
وهو على قارعة الطريق فى سكينة يموت . »

واذا لم تعجبك مرثية شاعرنا العربى ، فاستمع الى هذه المرثية للشاعر الأمريكى **ولاس ستيفنز** The Emperor of Ice Cream :

« أدع صاحب السيجار الكبير ،
ذا العضلات المفتولة ،
ومره يضرب القشدة الشهية ،
فى آنية المطبخ .
ودع البنات يلعبن بملابسهن العادية .
وقل للصبية يحضروا الأزهار فى جرائد الشهر الماضى .
اجعل « يكون » نهاية لـ « يبدو » .
فلا ملك الا ملك الآيس كريم .
« خذ من فوق (الدرسوار) المصنوع من خشب البلوط ،
والذى ذهبت منه ثلاثة مقابض زجاجية ،
ذلك النسيج الذى طرزت عليه يوما ،
حمامات مروحية الذيول ،
وانشره لتغطى وجهها .
واذا برزت قدماها الناشفتان .
فلتعرف كم هى باردة وخرساء .
دع المصباح يلقى شعاعه ،
لا ملك الا ملك الآيس كريم . »

الحقيقة الغريبة فى الشعر الحديث

ولنا أن نتساءل بعد ذلك : لماذا نصف مثل هذا الشعر بالغموض ؟ حقا انه « غير مريح » ، فليس ثمة معنى أو « مغزى » واضح يمكننا أن نضع أيدينا عليه . ولكننا ، فيما عدا هذه الملاحظة ، نجد أنفسنا مضطرين الى التسليم بحقيقة غريبة . ان هذا الشعر يبدو غامضا لأنه يقدم لنا ما لا نتوقعه ، وما لا نتوقعه هو ، بالذات ، ما نحسه . **هذه هى الحقيقة الغريبة فى الشعر الحديث** . لقد تعودنا ، حين نقرأ

شعرا ، أن نخرج بمواقف وجدانية معينة : مواقف من الموت في شعر الرثاء ، ومن المرأة في شعر الغزل ، ومن الطبيعة في شعر الوصف ، وهلم جرا . ومع أن هذه المواقف لم تعد تطابق ما نشعر به في واقع حياتنا ، فاننا نراها طبيعية ، بل « وصادقة » تماما عندما نقرؤها في الشعر .

والشعر الحديث يثور على هذا النفاق . انه ابن عصره ، مثل كل شعر صادق . ولهذا يؤثر الشعر الحديث أن يعبر عما يحسه الانسان الحديث فعلا ، ويعيد للفن الشعرى دوره الطبيعى ، وهو ابراز هذه الاحساسات من ضباب الشعور الى عالم الصور المنتظمة في أشكال ، ويرفض ويزدرى فكرة أن يكون الفن عالما من المواقف المنعزلة عن مواقف الحياة ، بل المناقضة لها .

لهذا يتساءل المرء أحيانا : **أليس الفن للشعر القديم هو العائق الأساسى الذى يمنعنا — غالبا — من تذوق الشعر الحديث ؟** ويعود الى ذاكرتنا قول ت . س . اليوت : أن فهم شعره لا يتطلب قارئا مثقفا ، بل ان القارىء غير المثقف ، الذى لا يقيم بينه وبين هذا الشعر حجابا ، قد يكون أقدر على فهمه وتذوقه . وهو قول يبدو غريبا من رجل لم يشغله شيء كما شغلته قضية المستويات الثقافية ، وفكرة « الصفوة » التى تنقل خلاصة الحضارة من جيل الى جيل ، بل من شاعر حفلت قصائده بآثار مطالعاته الكثيرة المتنوعة . ولكن اليوت كان في كلمته هذه ، أولا وقبل كل شيء شاعرا يفهم حقيقة العمل الشعرى ، ويعلم أن ما في قصائده هو نفسه من الاشارة والتضمين لا يعدو وظيفة الخيوط التى تتجمع حولها بلورات الشعور ، شعور الشاعر المعاصر والانسان المعاصر . وكان يعرف أن العدو الأكبر للشاعر الذى يريد أن يكون مرآة عصره ، ليس هو الجهل البسيط المخلص ، ولكنه الثقافة الزائفة .

الشعر العصرى وسائر الفنون

أترانا تحولنا عن قولنا أن الشاعر الحديث يخلق في فنه عالما مستقلا عن تجارب الحياة العادية ؟ على العكس . ان استمداد الصور من الواقع لا يعنى أن تكون هذه الصور محاكاة للواقع . **فالشعر العصرى لا يحرص على شيء قدر ما يحرص على أن تكون التجارب التى يعبر عنها تجارب « شعرية »** . **وهو في ذلك لا يختلف عن سائر الفنون الحديثة . فالتصوير ، والنحت ، والموجة الجديدة في السينما ، كل هذه الفنون تسعى اليوم نحو مثل أعلى ، وهو أن تحقق وجودها الخاص المتميز** . هذا الوجود يعتمد أساسا على المادة التى يعمل بها صاحب كل فن من هذه الفنون : الكتلة ، أو الخط ، أو اللون ، أو الحركة ، أو مجموع هذه الأشياء أو مزيج منها أو من غيرها . ان الفن الحديث ، كغيره من المنتجات والوسائل الثقافية الحديثة ، يتسم بالتخصص . ولهذا فكل فن من الفنون يحرص أشد الحرص على نقائه ، أو بعبارة اخرى على أن يجرد عناصره من كل اضافة خارجة عنها ، ولعل محاولتنا لتعريف معنى التجريد في الشعر قد أوفت بنا على « الدور » المرذول في المنطق . فاذا قلنا ان الشعر الصافى أو المجرد هو الذى يعبر عن تجارب « شعرية » في جوهرها فهل نستطيع أن نصف هذه التجارب الشعرية الا بأنها هى التى تكون مادة الشعر ؟ لذلك فقد



يكون التعريف بالحصر هنا أولى من التعريف بالماهية : **ان الشعر الصافى لا يهتم بأن يروى قصة ، أو يصف منظرا ، أو يستخلص حكمة ، أو يعبر عن انفعال أو عاطفة يمكن التعبير عنها بالنثر . ان مجاله اذن هو التعبير المباشر عن النشوة التى يستشعرها الانسان فى كيانه النفسى جميعه من اتصاله بالعالم الخارجى ،** (لعل هذا هو أقصى مدى من التجريد يمكن أن يصل اليه الشعر ، فمادته وهى الكلمات مهما دفعت بعيدا عن محاكاة الواقع فلا يمكن أن تخضع لعلاقات شكلية صرف كما هى الحال فى التجارب التجريدية فى النحت والتصوير) . ولهذا اختفت القصيدة القصصية والقصيدة الوصفية والقصيدة العاطفية من الشعر الحديث . وقد يقال ان الشعر الحديث باصراره على النقاء لم يفقد هذا التنوع فى الموضوعات والأساليب فحسب ، ولكنه فقد أيضا ما كان يتمتع به على عهد الرومنسيين من حرية فى اغتراف المعانى النثرية دون أن يعنى نفسه بأكثر من بث شىء من حرارة الانفعال فى ثناياها ، ولكننا لسنا هنا فى مجال الحكم على الشعر الحديث بالغنى أو القصور ، وانما نحاول أن نفهمه فى حدود المجال الذى اختطه لنفسه . ويهمنا قبل كل شىء أن نرى أثر هذا المجال فى معانى الشعر أو صوره . يقول الناقد الانجليزى **س . م . بورا** ، أستاذ الشعر فى جامعة أكسفورد ، فى دراسة له بناها لا على نماذج من الشعر الانجليزى فحسب بل من الشعر الأوربى كله : شعر **ايلوار** الفرنسى **ونيرودا** الأسبانى **وسفريس** اليونانى وغيرهم :

« بما أن الحالة التى ينشأ عنها الخلق الشعرى هى حالة مباشرة الى حد كبير ، وغير معتمدة على وسائط ، وكثيرا ما تكون غير مألوفة : فيجب أن لا يهاب الشاعر التعبير بالضبط عما يشعر به ، وأن يثق بأنه سيكون مفهوما . فقد تأتيه حالة الخلق فى فيض قوى يغمره ويحجب طرقه العادية فى التفكير ويأبى أن يخضع لأى تصنيف مألوف . ان الحواس والعقل تعمل فى ترابط شديد ، ويؤثر بعضها فى بعض تأثيرا معقدا بحيث أن الشاعر لا يستطيع التمييز بينها ، بل يجب أن يكشف عن اتحادها فى لحظة الاشراق الخالق . وقد نحسب أن أفكار الشاعر فى هذه الحالة تلبس لبوس الاستعارات ، ولكننا بذلك نخطىء فهمه . فالحقيقة هى أن احساساته تتغلغل فى أفكاره بحيث يؤلفان جميعا حالة واحدة . فما كان يفعله الشعراء السابقون بعمليات التشبيه والاستعارة التى هى عمليات أقرب الى التحليل ، يفعله معظم الشعراء المحدثين بعملية تبدو لا منطقية ، ولكنها فى الحقيقة طريقة صحيحة ليقولوا ما يشعرون به . فمثلا عندما يقول الشاعر الأسبانى **جيراردو دييجو :**

سيكون ثمة صمت أخضر ،

كله من أعواد الجيتار التى حلت ضفائرها .

فقد نشكو من أنه ان جاز أن يكون الصمت أخضر فمن العسير أن تصنعه (**أعواد الجيتار التى حلت ضفائرها**) . ولكن هذا هو المعنى . فاللحظة هى لحظة سكوت آلات الجيتار عن العزف ، والصمت الذى يعقب ذلك ليس صمتا تكاد تمكن رؤيته فحسب ، بل انه صمت قوى بحيث أن الموسيقى فى صمتها تضيف اليه شيئا ، فكأن باقة مضفورة قد حلت . لقد دخلت عناصر البصر والسمع ، بل ان هذه العناصر ، دخلت مجتمعة الى وعى الشاعر ، فكان تأثير ذلك كاملا ومتميزا » .

C.M. Bowra : The Creative Experiment (Evergreen Books) P. 7-8

محاولة الفهم فى الشعر الحديث

ولقد يطول بنا الحديث لو مضينا فى الاستشهاد والتحليل . ولكن هذا الشاهد الواحد يوضح بجلاء أن غموض المعانى والصور فى الشعر الحديث لا يرجع الى أنها تساق اعتباطا ، بل الى أن لها غرضا يختلف عن غرض الشاعر القديم . ولعل القارىء يلاحظ قول **باورا : ((يجب أن لا يهاب الشاعر التعبير بالضبط عما يشعر به))** . هناك اذن شعور يجتهد الشاعر فى أن يصوره كما هو . وربما كان هذا الجهد الشاق فى سبيل صدق التعبير هو المسئول عن خفاء المعنى . ولكن معنى اقتضى بذل كل هذا العناء فى تصويره هو بلا شك قابل لأن يفهم ، وجدير بأن يفهم . ولهذا يردف باورا عبارته السابقة بقوله أن الشاعر يجب أن يثق بأن معناه سيكون مفهوما . واذن فما أشد خطأ بعض قراء الشعر ، وبعض الشعراء أيضا ، حين يتصورون أن الشعر الحديث ليس بحاجة الى الفهم ، وأن طلب فهمه حجة لأجىء اليها الأعداء أنصار القديم ! .

شكرى محمد عياد




ج . أوزبورن



آ . سيليتو

الالتزام فى روايات الطبقة العاملة

على النقيض من ((**الان سيليتو**)) نجد أن الروائية والكاتبة المسرحية ((**دوريس لسنج**)) تلتزم بقضايا الطبقة العاملة التزاما واضحا صريحا لا لبس فيه أو غموضا ، الى جانب التزامها بمحاربة التفرقة العنصرية واجراء التجارب النووية .

ولدت ((**دوريس لسنج**)) فى ايران عام ١٩١٩ . وتزوجت للمرة الثانية فى عام ١٩٤٣ . وأمضت نحو ثلاثين عاما فى روديسيا الجنوبية حيث اشترى والدها فى عام ١٩٢٤ مزرعة لزراعة الذرة . وفى طفولتها التحقت ((دوريس)) بمدرسة راهبات فى ((سالزبورى)) تابعة لطائفة الروم الكاثوليك ، ظلت تتلقى تعليمها الأولى بها مدة خمس سنوات . وكانت والدتها تتمنى أن ترى ابنتها عازفة بيانو ، ولكن ((دوريس)) صدمتها عندما صارحتها بأنها لا تتمتع بأية موهبة على الاطلاق . وتركت ((دوريس)) المدرسة فى الرابعة عشرة من عمرها . بدأت ((دوريس لسنج)) التأليف الروائى فى سن الثامنة عشرة ، وكتبت ست روايات كمحاولات أولى قامت بتدميرها لفجاجتها . وفى عام ١٩٤٣ تلقت ((دوريس لسنج)) أول درس لها فى المذهب الشيوعى والفكر الاشتراكى على أيدى بعض ضباط سلاح الطيران البريطانى . وشاءت لها ظروف الحياة أن تقابل حينذاك رفاقا لا يقلون عنها سخطا على التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيا دون الاكتفاء بمجرد ادانتها كما يفعل سائر المثقفين المتحررين فى العادة . وفى عام ١٩٤٩ رحلت ((دوريس لسنج)) من روديسيا الجنوبية الى انجلترا حيث نشرت أولى رواياتها ((**الحشائش تغنى**)) التى صادفت نجاحا ساحقا . وفى عام ١٩٥٠ نشرت ((**تلك كانت بلد الرئيس العجوز**)) . وتعتبر سلسلتها الروائية التى نشرتها بعنوان ((**أبناء العنف**)) أهم ما كتبته على الاطلاق . وتشتمل هذه السلسلة على رواية ((**مارثا كويست**)) (١٩٥٢) ، و ((**زواج موفق**)) (١٩٥٤) ، و ((**تموجات العاصفة**)) (١٩٥٨) . فضلا عن خمس قصص قصيرة نشرتها فى عام ١٩٥٣ تحت عنوان ((**خمسة**)) ، و ((**الاختلاء بالبراءة**)) (١٩٥٦) ، وكتاب فى أدب الأسفار والرحلات بعنوان ((**العودة للوطن**)) (١٩٥٧) ، ومجموعة من القصص القصيرة بعنوان ((**حكايات افريقية**)) ، (١٩٦٤) ، الى جانب مسرحيتها ((**كل فى برينته**)) التى مثلت لأول مرة فى عام ١٩٥٨ وطائفة من المقالات .



د . لسينج

رمسيس عوض

• هل يقتضى الالتزام أن يصدر الأديب عن مذهب معين أو اتجاه بالذات ؟
• هل يمكن لأدب الدعاية أو الدعوة أن يكون أدبا حقيقيا ؟

الدعوة الى الاصلاح الاجتماعى

وتظهر « دوريس لسنج » حماسا واضحا فى الدفاع عن قضية المساواة بين البشر . **والذى لا شك فيه أن هذه الكاتبة الحمراء من أكثر الكتاب فى انجلترا المعاصرة على الاطلاق تحمسا للدعوة الى الاصلاح الاجتماعى** . ويتضح لنا هذا التحمس فى كتابها « **العودة للوطن** » الذى تدافع فيه عن فكرة الاشتراك المباشر فى العمل السياسى ، كما تعلن تأييدها الصريح للمذهب الشيوعى . وتؤمن هذه الكاتبة بأنه من الممكن تطوير العقيدة الشيوعية بحيث تصبح ديموقراطية . وهى تؤمن كذلك بأن واجب الانسان المعاصر يتطلب منه النضال من أجل قضايا العدالة والحق والحرية .

وتعالج « دوريس لسنج » فى كتاباتها مشكلة الالتزام كما يتضح لنا من مسرحيتها « **كل فى بريته** » ومن الفصل الذى اشتركت به فى كتاب « **تصريح** » (١٩٥٧) . الذى يمكن اعتباره بوجه حق « **مانيفستو الشباب الغاضب** » فى انجلترا المعاصرة اذا كان فيها شباب غاضب على الاطلاق .

وتصور مسرحية « **كل فى بريته** » صراعا بين أم وابنها الشاب « تونى » الذى يعود الى بيت أمه فى لندن بعد تسريحه من الجيش ليجدها منصرفة الى حث الناس على الدفاع عن قضايا عامة عريضة ، فيستاء الابن من مسلك أمه ويسخر منه . ويتذكر الابن أباه الذى فتكت به قنبلة فى الحرب العالمية الأولى ، فيخاطب أمه مستهزئا قائلا : « **انك من الطراز العتيق الذى عفى عليه الدهر بطريقة** ممتعة للغاية . ان تضحية المرء بحياته من أجل شىء يؤمن به هى بكل تأكيد ضرب من الكماليات فى هذه الأيام . شىء كان جيلك يستمتع به أما الآن ، فالمرء يقتل لا أكثر » .

وتنتهى المسرحية بأن يقول « تونى » انه يأمل أن تجتمع كلمة الشباب على أن يقول لرجال السياسة انه يرفض أن يكون بطلا ، كما يرفض أن يكون شجاعا وانه سئم المواقف النبيلة ، وانه يطالب العالم أن يتركه وشأنه . ولا يمثل « تونى » وجهة نظر « دوريس لسنج » بطبيعة الحال فهى تظهره بمظهر صبيانى مندفع طائش . وهو يمثل ظاهرة معاصرة لا غير . **وتعرض مسرحية « كل فى بريته » وجهات**

نظر متعددة بشأن الالتزام الاجتماعى والسياسى دون أن تحل ما بين وجهات النظر هذه من تناقض .

وتشرح « دوريس لسنج » فكرتها عن الالتزام فى مقالها التى اشتركت به فى « تصريح » بعنوان **« الصوت الشخصى الصغير »** . تقول « دوريس لسنج » أن اعتراف الروائى الآن بالتزامه بالفكر الماركسى فى العالم المعاصر كفيل بأن يدعو معظم الناس الى الاعتقاد بأن رواياته لا تعدو أن تكون نشرات دعاية تعالج حياة العمال فى المصانع واضراباتهم كما تعالج الظلم الاقتصادى . وهى لا ترى ما يحول بين الروائى الجيد وبين الخوض فى مثل هذه المشاكل بل والاعتراض على الظلم الاقتصادى اذا شاء أن يعترض عليه . وتستدل « دوريس لسنج » بأدب « **ديكنز** » الروائى وبرواية « جيرمينسال » لـ « **زولا** » على أن اعتراض الروائى على الظلم الاقتصادى لا ينتج بالضرورة أدبا روائيا رديئا . فالروائى المجيد يستطيع أن يدعو الى شىء اذا كان هذا الشىء يلح عليه ولا يبارح مخيلته بشرط أن يحيل دعوته الى فن وليس الى مجرد نشرات للدعاية .

وترى « دوريس لسنج » أن الرواية حققت أمجادها السابقة فى القرن التاسع عشر ، كما تتمثل فى أعمال **تولستوى ــ ستندهال ــ دستيوفسكى ــ بلزاك ــ تور جينيف ــ تشيكوف** الروائية . وفى رأيها أن أعمال هؤلاء الروائيين تتسم جميعا بالواقعية ، وأن هذه الواقعية فى الفن تنبعث من وجهة نظر فى الحياة يستمسك بها الفنان فى قوة وتحمس ، دون أن تكون هذه النظرة بالضرورة محددة من الناحية الفكرية . وتضيف « دوريس لسنج » أن عظماء الروائيين فى القرن التاسع عشر لم يكونوا يشتركون جميعا فى الايمان بالدين أو السياسة أو المبادىء الجمالية . **ولكنهم كانوا جميعا بالرغم من هذا يشتركون فى التمسك بأهداب المذهب الانسانى** . وكانت انسانيتهم هى الطابع المميز للتأليف الروائى فى القرن التاسع عشر .

أدب الدعاية وأدب الالتزام

وتتساءل « دوريس لسنج » عن السر فى أنها لا يمكن أن تفكر فى اعادة قراءة رواية حديثة أو معاصرة مهما بلغت درجة جودتها ، فى حين أنها تجد نفسها دوما منجذبة بكليتها نحو رواية القرن التاسع عشر بالرغم من أنها ترفض الكثير من قيم هذا القرن الأخلاقية . ولا تجد « دوريس لسنج » ردا على تساؤلها سوى أنها تبحث أبدا عن دفء القلب والتعاطف والاحساس الانسانى وحب الناس الذى يشيع فى انتاج ذلك القرن الروائى ، الأمر الذى يجعل روايات القرن التاسع عشر ، بالرغم من مرور كل هذا الزمن عليها ، تعبيرا عن ايمان الانسان بنفسه . وتأسى « دوريس لسنج » لاختفاء هذه الخصائص من الرواية الحديثة ، وهذا ما تعنيه عندما تقول ان الأدب يجب أن يكون ملتزما . **فالالتزام فى مفهومها لا يعنى الدعاية لمذهب أو حزب سياسى ، بل يعنى مجرد الاحساس الانسانى الذى ينبض بالصدق .**

وتنحى « دوريس لسنج » باللائمة على أدب كامو **وسارتر وجينيه وبيكيت** لما فيه من يأس . وهى ترى فى هذا اليأس نكوصا وجبنا وتزييفا للواقع وهروبا منه الى حالة من البراءة المصطنعة لا يقل عن تخاذل الروائى الملتزم فى ضيق أفق بالنظر الى الانسان من وجهة النظر الاقتصادية فحسب ، وهروبه من مسئوليته تجاه الواقع . ولا يعدو هذا اليأس فى نظرها أن يكون لونا من ألوان ترف العقل ومتعة الذهن يجب على الكاتب أن يتخلى عنها مهما بلغت لذة رضابها . ومشكلة الالتزام كما تصورها « دوريس لسنج » تتلخص فى أن الكاتب يجب أن يخضع ارادته الفردية لارادة المجموع الذى يعيش بين ظهرانيه . ولكن هذا الاستسلام من جانبه لارادة المجموع لا ينبغى أن يصبح استسلاما كاملا . فواجبه يحتم عليه الاصرار على أن يصدر حكمه الخاص قبل كل عملية استسلام يقوم بها . **وفى رأيها أن الكاتب الذى يلتزم الصمت بدافع من الخوف أو الضغط الاجتماعى لا يستأهل الاحترام .**

وتعرض « دوريس لسنج » للرواية الانجليزية المعاصرة ، فتقول ان هذه الرواية تعبر عن شىء جديد يريد أن يعبر عنه قطاع من المفكرين الانجليز الذين يكنون للقيم البورجوازية كل احتقار ويسخرون من سخافاتها ، كما يحتقرون المصالح التقليدية الراسخة التى يستأثر بها جانب من الناس على حساب غيرهم . وهؤلاء المفكرون الانجليز الشبان لا يخشون الزجر ويرفضونه ، كما أنهم لا يخشون أن يتهمهم أحد بالذوق الرخيص . وبالرغم من أن « دوريس لسنج » تعطف على هذا الاتجاه فى الرواية الانجليزية المعاصرة ، فانها تعيب عليها أنها محلية الى أقصى حد . وهى لا تعنى بالمحلية أن هؤلاء الروائيين ينحدرون من الأقاليم أو أنهم يكتبون عنها ، بل تعنى أن آفاقهم الفنية محدودة فى اطار ضيق من المقاييس والأحكام البريطانية المحضة ، كما أنهما محدودة بتجربتهم المباشرة المستمدة من واقع الحياة الانجليزية . وتستطرد « دوريس لسنج » قائلة ان جيلها لا يعيش فترة أدبية مثيرة ، ولكنه يعيش فترة أدبية مملة ، كما أن روائيى هذا الجيل لا يخرجون الى العالم بالروائع التى تبهره وتجعله يحبس أنفاسه ، ولكنه ينتج عددا كبيرا من الأعمال الروائية الصغيرة الذكية التى تمور بالحياة . وتعلق « دوريس لسنج » على احساس أبناء جيلها بأن المجتمع يغمطه حقه وقدره ، كما يتمثل فى اعتقاد « جيمى بورتر » فى مسرحيته « **أوزبورن** » « **انظر الى الوراء فى غضب** » ، و « جيم المحظوظ » فى رواية « **كنجسلى اميس** » المنشورة بهذا العنوان فى أنهما ينالان أقل مما يستحقانه بكثير بقولها أنه قول صادق لا يجانبه الحقيقة . وتذكر « دوريس لسنج » فى معرض حديثها عن

مفهومها لفكرة التزام الكاتب المعاصر أن سلسلتها الروائية المنشورة بعنوان « **أبناء العنف** » تتضمن دراسة الضمير الفردى فى علاقته بالضمير الجماعى .

محلية الأدب الانجليزى المعاصر

وتعترض « دوريس لسنج » على موقف « كنجسلى اميس » حين يقول انه يحسد الكتاب الذين تلهمهم القضايا العريضة العامة مثل قضية التحرر من ربقة الاستعمار ، فيهبون للذود عنها . وتعيب عليه أنه يقصر اهتماماته على ما يدور داخل انجلترا من أحداث ، متجاهلا كل ما يدور خارجها تجاهلا تاما . وتحتج « دوريس لسنج » على هذا الموقف الانعزالى بقولها انه لم يعد فى مقدور أية دولة ومن بينها انجلترا أن تقف بمعزل عما يجرى حولها ، كما أنها تحتج على ما يذهب اليه « كنجسلى اميس » من أن المصلحة الذاتية هى الدافع السياسى الوحيد الحقيقى ، بأن هناك بعض الناس الذين يضحون بمصالحهم المباشرة للدفاع عن قضايا انسانية عامة لا تعود عليهم بالفائدة أو بالمغانم الشخصية . وتفسر « دوريس لسنج » موقف « اميس » الذى يمثل اتجاها شائعا بين الكتاب الانجليز المعاصرين بأنه يرجع الى احساس مؤقت بخيبة الأمل ونفض الأحلام .

وتعرض « دوريس لسنج » لما يذهب اليه « **كولين ويلسون** » من أنه يقف فى وجه المذهب الانسانى والفلسفة المادية ، كما يفعل جميع أبناء جيله . وتعترف « دوريس لسنج » بحق « كولين ويلسون » فى أن يقول ما يشاء من أشياء ولكنها تعترض على ادعائه بأنه يتكلم باسم جيله . وهى ترى أنه ليس هناك دليل على محلية الأدب الانجليزى المعاصر أوضح من هذا الادعاء .

وتنتقل « دوريس لسنج » الى قول « **جون اوزبورن** » على لسان « جيمى بورتر » أنه لم يعد هناك قضايا ندافع من أجلها ، فتعلق عليه ساخرة بقولها ان شباب الثلاثينات والأربعينات قد وفر عليه مؤونة هذا القتال ، وأن بوسع « جيمى بورتر » وأمثاله من الناس الآن أن يستسلم الى أجساد النساء يمتصصن منه كل ما لديه من طاقة وحيوية .

وتعترف « دوريس لسنج » بأنها بدأت تدين بالمذهب الشيوعى منذ عام ١٩٤٢ . **ولكنها تقول ان ولاءها لهذا المذهب ولاء عاطفى وليس ولاء تنظيميا .**

وتختتم « دوريس لسنج » مقالها فى « تصريح » بقولها ان التواضع ينبغى أن يجعل أى كاتب معاصر يحس بالمسئولية تجاه الناس الذين يعيشون معه والذين يوفرون له سبل الحياة ، فيعبر عن مكنونات صدورهم وما يعجزون بأنفسهم عن التعبير عنه .



قضية التفرقة العنصرية

بعد أن عرضنا مفهوم « دوريس لسنج » عن التزام الفنان يجدر بنا أن ننتقل الى أعمالها الروائية حتى نتبين بأنفسنا أثر الالتزام فيها .

استمدت « دوريس لسنج » عنوان روايتها الأولى « الحشائش تغنى » من قصيدة « **ت . س . اليوت** » المعروفة « **الأرض الخراب** » التى يقول فيها الشاعر « تغنى الحشائش فوق القبور الهادئة » وتقتطف « دوريس لسنج » فى صدر روايتها قبل أن تبدأ بسرد أحداثها قولا حكيما قاله مؤلف مجهول مفاده أن المرء يستطيع أن يصيب فى حكمه على نقاط الضعف فى أية مدنية من خلال استعراض الفاشلين والشواذ فيها .

وتدور رواية « الحشائش تغنى » حول التفرقة العنصرية بين البيض والسود فى جنوب افريقيا . وتبدأ هذه الرواية بخبر صغير ولكنه مثير تنشره الصحف عن خادم أسود يقتل مخدومته البيضاء « مارى تيرنر » زوجة « رينشارد تيرنر » أحد المزارعين فى روديسيا الجنوبية . وعندما يترامى هذا النبأ الى مسامع البيض لا تبدو عليهم علامات الدهشة أو الاستغراب ، بل يزيدهم الخبر استيقانا من قدرة الرجل الأسود على ارتكاب سائر الجرائم وكافة الموبقات مثل السرقة والقتل واغتصاب الفتيات الصغيرات .

كانت عائلة « تيرنر » بالرغم من بياضها ، سبة وعارا على أقرانهما من المزارعين البيض ، فقد كانت فقيرة الى درجة مزرية .. يكاد فقرها أن يصل الى فقر أهل البلد السود أنفسهم . فضلا عن أنها كانت عائلة غريبة الاطوار تحرص على التقوقع وتوغل فى العزلة . وكان فقرها

وتقوقعها مثارا لاحتقار بنى جلدتها لها ونفورهم منها . ولكن مصرع « مسز تيرنر » على أية حال ، خلق فى نفوسهم احساسا بالتآزر والتضامن معها والتعاطف عليها .

وتروى لنا هذه القصة خافية « مسز تيرنر » وظروفها العائلية قبل زواجها من « ريتشارد تيرنر » وبعد زواجه منه . فنعلم أن والدها كان رجلا ينفق جل دخله على الشراب ، الأمر الذى أدخله فى شجار دائم متصل مع زوجته الشقية التعسة . وشبت « مارى تيرنر » على التعلق بأمها وازدراء أبيها والخوف منه . وعندما كبرت « مارى » التحقت بالعمل فى احدى المدن كسكرتيرة فى احدى الشركات . وكانت هذه الفتاة على جانب ملحوظ من الدقة والكفاءة فى العمل . وبالرغم من نجاحها فى عملها ، فقد أصحابها يتحدثون عن شذوذها وغرابة مسلكها العازف كانت تخشى أن تتورط فى علاقة مع أى رجل حتى بدأ عن الزواج .

وفى يوم من الأيام شاهد « ريتشارد تيرنر » « مارى » فى احدى دور السينما فتعلق بها وهام بحبها ، وعرض عليها الزواج فقبلت أن تتزوج منه . بعد شىء من التردد . وصارحها « تيرنر » برقة حاله . فلم تحل صراحته دون اتمام الزواج . وتركت « مارى » عملها بالمدينة لتعيش مع زوجها فى منطقة موحشة حيث يباشر زوجها زراعته . وكان اليما على نفس « مارى » أن تترك حياة المدينة التى ألفتها لتعيش بمفردها فى مزرعة عيشة مملة مقيتة . وكان بدنها يقشعر لمرأى أجساد عمال المزرعة السوداء . ولكن «مارى» ارتضت أن تعيش مع زوجها وان تتحمل معه الفقر وهى تحيا على أمل عنيد صلب فى أن يصبح زوجها بمرور الوقت رجلا ناجحا فى عمله على قدر من البحبوحة والثراء . ويشاء حظها وحظ زوجها العاثر أن تزداد أحواله سوءا يوما بعد يوم ، بالرغم من كل ما كان يبذله زوجها من جهد ونصب وعناء ومن تفانيه فى عمله وتعلقه بالأرض التى يزرعها تعلقا قل أن نجد له نظيرا .

وبلغت المرض الزوج فأقعده عن العمل بعض الوقت ، الأمر الذى اضطر زوجته الى مباشرة أعمال المزرعة عن كره. ولم تكن الزوجة نعرف كيف تعامل العمال السود ، فهى تمقت مجرد التطلع اليهم . وفى كراهيتها الدفينة للسود كانت تقسو عليهم فى فظاظة ظاهرة فتقتطع من أجورهم مبالغ متفاوتة على أقل تهاون يبدر منهم ، الأمر الذى أحفظ قلوبهم عليها . وعندما رأت أحد هؤلاء السود يتكاسل بغية الراحة والاسترخاء ، هوت عليه بسوط فى يدها فمزق السوط وجهه الأسود وترك فيه جرحا غائرا . ونظر اليها الشاب الأسود نظرة سوداء حاقدة جعلت فرائصها ترتعد . ولكنه سرعان ما استأنف عمله فى استكانة واذعان.

وبعد أن استرد « ريتشارد تيرنر » صحته عاد الى مباشرة عمله فى المزرعة ولكن « مارى » زوجته أخفت عنه سوء مسلكها مع العمال السود خشية الملامة والتقريع . وساءت سمعة هذه السيدة بين السود الى الحد الذى جعلهم يهربون من خدمتها . وبدأ الخدم يتركونها الواحد تلو الآخر . ولم يجد زوجها مفرا من أن يجيئها بعامل من عمال المزرعة حتى يساعدها فى ادارة شئون البيت . وعقدت الدهشة لسان الزوجة عندما وجدت نفسها وجها لوجه أمام « موسى » الشاب الأسود الذى ضربته بالسوط على وجهه فتركت فيه جرحا غائرا . وخافت « مسز تيرنر » أن تعترض على وجود هذا الخادم فى بيتها خشية أن يثور زوجها فى وجهها فقبلته على مضض .

ومرت الأيام وأحوال « ريتشارد تيرنر » تسوء يوما بعد يوم وتراكمت عليه الديون . وبدأت « مسز تيرنر » تفقد السيطرة على أعصابها حتى أصابها انهيار نفسى أفقدها كل قدرة على مواصلة الحياة . وزاد الطين بلة أن زوجها أخبرها ذات يوم أن « مستر سلاتر » جاره الأبيض الثرى قد عرض عليه أن يشترى منه المزرعة بسعر مغر حتى يستطيع أن يسدد ما تراكم عليه من ديون وأن يأخذ زوجته المريضة فى رحلة طويلة الى شاطىء البحر بغية النقاهة والاستشفاء .

وفى احساسها الجارف بالضياع وتهافتها النفسى بدأت فرائص « مسز تيرنر » ترتعد أمام موسى الشاب الأسود المفتول العضلات الذى ألحقت به الاذلال فى يوم من الأيام كما بدأت تشعر بأن له سيادة مطلقة فى بيتها . وفى تخاذلها شجعت « مسز تيرنر » خادمها الأسود أن يلمس بدنها الأبيض وأن يساعدها فى ارتداء ملابسها . وعقدت الدهشة لسان « مارستون » مدير المزرعة الجديد عندما رأى سيدة البيت البيضاء تسمح لرجل من السود أن يلمس بعض مواضع جسدها . واجتاح « مسز تيرنر » شعور عارم بأنها أصبحت أسيرة موسى خادمها الأسود يستطيع أن يفعل بها ما يشاء وبأن نهايتها قد أصبحت محتومة على يديه .

وفى الليلة السابقة ليوم الرحيل تسللت « مسز تيرنر » فى الظلام أثناء استغراق زوجها المتعب فى النوم وخرجت الى شرفة البيت تنتظر مجيىء موسى وكأنها على موعد مع القدر المحتوم . كانت تشعر بقوة الرجل الأسود كمغناطيس هائل يجذبها اليه . وتلفتت « مسز تيرنر » حولها فلم تعثر على أثر لخادمها الأسود . وفجأة ومن قلب الظلام خرج الرجل الأسود مستلا سكينة وانقض عليها ومرجل الحقد والرغبة فى الانتقام يتأجج فى صدره وأغمد موسى سلاحه فى جسدها ولم يفارقه الا بعد أن أصبحت سيدته البيضاء جثة هامدة .





يقظة الانسان الافريقى

تحلل رواية « الحشائش تغنى » **العلاقات الانسانية المعقدة بين الرجل الأبيض والرجل الأسود فى روديسيا الجنوبية** . ومن الواضح أن « دوريس لسنج » تتخذ موقفا عاطفا على السود فى روايتها . ومن مظاهر التفرقة العنصرية التى تعالجها هذه الكاتبة أن رجال البوليس السود لا يملكون الحق فى القبض على أى رجل أبيض اذا أصابته لوثة من جنون . فعندما اختل توازن « تيرنر » العقلى بسبب مصرع زوجته ، لم يستطع رجال البوليس السود أن يتعرضوا له ، لا لسبب سوى أنه رجل أبيض . فضلا عن ذلك ، أن الرجل الأبيض لا يسمح بمدح السود أو تمجيدهم اللهم الا اذا كان هذا المدح أو ذاك التمجيد منصبا على الماضى دون الحاضر . وتصف « دوريس لسنج » الرجل الأسود بأنه الدجاجة التى تبيض ذهبا يستأثر به الرجل الأبيض . **ولكنها تشير تلميحا الى يقظة الرجل الافريقى بقولها انه قد بدأ الآن يتنبه الى حقيقة ما يتعرض له من استغلال من جانب الرجل الأبيض** . وتتحدث الكاتبة عن « تونى مارستون » الشاب البريطانى الذى جاء من بلاده بحثا عن المغامرة وتعلم الزراعة . ويمثل « مارستون » سائر النازحين من الأراضى البريطانية الى المستعمرات البريطانية فى أنه انسان مهذب له أفكار انسانية غامضة مجردة يرفض الظلم وينبذ اللامساواة وعلى استعداد أن يعامل الرجل الأسود معاملة كريمة كآدمى ، الأمر الذى يجعله يستبشع سوء المعاملة التى يتعرض لها الرجل الأسود عندما تطأ قدمه أرض المستعمرات . ولكنه سرعان ما يتخلى عن هذه المثل العليا المجردة بعد أن يمارس المستوطنون البيض عليه كافة الضغوط حتى يعامل الرجل الأسود معاملة السيد لخادمه . وعندما ألقى البوليس القبض على موسى القاتل لم يضعوه فى نفس العربة التى تقل القتيلة البيضاء لانه من المحظور على الرجل الأسود أن يقترب من سيدة بيضاء حتى لو كانت ميتة .

وتحلل «دوريس لسنج» شعور كل امرأة بيضاء فى جنوب أفريقيا تجاه الرجل الأسود فتقول ان كل امرأة بيضاء تشب على الخوف من الرجل الأسود . ففى طفولتها كانت والدة « مارى تيرنر » تمنع ابنتها من الخروج بمفردها ليلا

حتى لا تتعرض للبشاعات التى يستطيع الرجل الأسود اقترافها . وتنظر السيدة البيضاء دائما الى خادمها الأسود على أنه لص . ولهذا نجدها تخفى عنه مفاتيح الدواليب. ولم تقتصر كراهية « مارى تيرنر » على الرجل الأبيض بل كانت تمتد الى النساء السود أيضا . وكان منظر أجسادهن السوداء وأثدائهن العارية يثير فيها الاشمئزاز .

وتتناول « دوريس لسنج » مظاهر استغلال الرجل الأبيض للرجل الأسود فى جنوب أفريقيا . ومن هذه المظاهر أن الرجل الأبيض يستبيح لنفسه القبض على الرجال السود وهم ينتقلون من مكان لآخر ثم يقوم بشحنهم فى لوريات ويرسلهم بالرغم منهم للعمل فى مزارع البيض . كما أن الرجل الأبيض لا يكف أبدا عن زجر الرجل الأسود وتلقينه درسا فى أخلاقيات العمل الأصيلة . وهو لا يفتأ أن يحث الرجل الأسود على تغيير نظرته الى العمل حتى يخلص له ويتفانى فيه لا من أجل المال ولكن لوجه العمل ذاته . ويقسو الرجل الأبيض على الرجل الأسود استنادا منه على قوة البوليس وشعورا منه بأن القضاء والسجون فى جانبه فى حين أن الرجل الأسود لا يملك غير أن يلوذ بالصبر . ويشعر الرجل الأبيض الذى يعيش فى قلب القارة السوداء بأن حكومته الأم تخذله فى صراعه مع الأهالى السود وانها تجنح الى التساهل معهم ، وتسلم قيادها لطائفة من محبى

مسرحية جديدة للكاتب الجزائرى كاتب ياسين



« أريد أن أكشف عن الفراغ التراجيدى الذى تصطدم به الجزائر اذا ما التفتت الى ماضيها . ان حرب المائة والثلاثين عاما ، حرب المليون شهيد ، هى التى منحت الجزائر الحياة التى تحياها اليوم ».

هكذا قدم **كاتب ياسين** الشاعر الروائى المسرحى أحدث أعماله : **الأجداد يضاعفون قسوتهم** أو الأجداد فقط .. وهى مسرحية قصيرة يفتتح بها المخرج المتحمس لفن كاتب ياسين وهو **جان ـ ماريه سورو** الصالة الصغيرة الملحقة بالمسرح القومى الشعبى بباريس .

وأحداث المسرحية تدور فى الجزائر لمند عشرين عاما ، حول الأخضر ، زوج نجمة الذى يخرج من السجن مصابا بالجنون من اثر التعذيب . وتحاول نجمة أن تعالجه بما يشبه « الزار » ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه ، فتصاب نجمة بالجنون هى الأخرى ، ولكنه جنون من نوع غريب هذه المرة .. ومن هنا تولد أسطورة « المرأة المتوحشة » ؛ ان نجمة تمثل الجزائر الخالدة التى أدمتها الحرب.. وهى عندما تواجه ماضيها ، انما تتجه الى الأجداد تسألهم وتدخل معهم فى حوار عنيف ، تنتهى المسرحية بعده . وتجىء النهاية انجيلية ثورية الرؤيا .. وهى رؤيا تكشف عن الثورة القاتلة والعادلة فى نفس الوقت .

ومؤلف هذه المسرحية ولد يوم ٢٦ أغسطس ١٩٢٩ بمدينة قسنطينة بالجزائر .. وظل حتى السابعة من عمره يحفظ القرآن فى « **الكتاب** » الى أن نقله والده الى المدرسة الفرنسية .. وبقى بها حتى عامه الخامس عشر .

ووقعت أحداث ٨ مايو ١٩٤٥ الشهيرة ، فسجن المناضل الجزائرى **كاتب ياسين** بعد أن اشترك فى

الزنوج والعاطفين عليهم دون أن تدرك حقيقــة مشاكل العمل التى يواجهها المستوطنون البيض فى غربتهـم عن أوطانهم وأهليهم . وتعزو « دوريس لسنج » قسوة الرجل الأبيض فى معاملة الرجل الأسود الى احساسه بالذنب . فعندما ينظر الرجل الأبيض بمحض الصـــدفة الى عينى الرجل الأسود باعتباره آدميا ، يغمره احساس بالذنب لا يجد خلاصا منه سوى استخدام السوط .

وتصف « دوريس لسنج » تضامن الرجل الأبيض الثرى مع الرجل الأبيض العاثر الحظ من الناحية المالية ، فتقول ان الأبيض الثرى لا يسمح للأبيض الفقير أن تتجاوز فاقته حدا معينا ، لأنه اذا تجاوز هذا الحد كان ذلك داعيا الى تجرؤ الرجل الأسود على سادته من البيض فى نهاية الأمر . وتتناول هذه الكاتبة الجانب الجنسى من مشكلة التفرقة العنصرية فتقول ان **الرجل الأبيض يشعر بافلاسه الجنسى عندما يقارن نفسه بالرجل الأسود وما يتمتع به من حيوية وانطلاق** . وهناك اعتقاد أن الكثيرات من السيدات البيض على علاقة جنسية بخدمهن السود ، الأمر الذى يوسع الهوة بين البيض والسود ويزيد المشـــكلة العنصرية تفاقمـا وتعقيـــدا .

رمسيس عوض

المظاهرات الشعبية . وتعـلم كاتب ياسين أشياء كثيرة فى السجن ولكن شيئين رائعين تأصلا فى نفسه بعد أن خرج من السجن هما **الشعر والثورة.**

أما الشعر فقد مارسه فى ديوانين، ظهر الأول سنة ١٩٤٦ بعنـــــوان « مناجاة » وظهر الثانى سنة ١٩٦٦، بعنوان « المربع المرصع بالنجوم » .

وأما الثورة فقد مارسها فى ثلاث مسرحيات : **الجثة المحاصرة** (١٩٥٥) **والمرأة المتوحشة** (١٩٦٣) **والأجـداد يضاعفون قسوتهم** (١٩٦٥) .

ولم يكتب كاتب ياسين غير رواية واحدة ســـــنة ١٩٥٦ هى رواية **« نجمة »** .

هذا هو كاتب ياسين بالأرقام أو كاتب ياسين باختصـــار أما كاتب ياسين الشــاعر الروائى المسرحى فسنقرأ عنه فى العدد القادم مقـالا ضافيا يكتبه **جلال العشرى** .

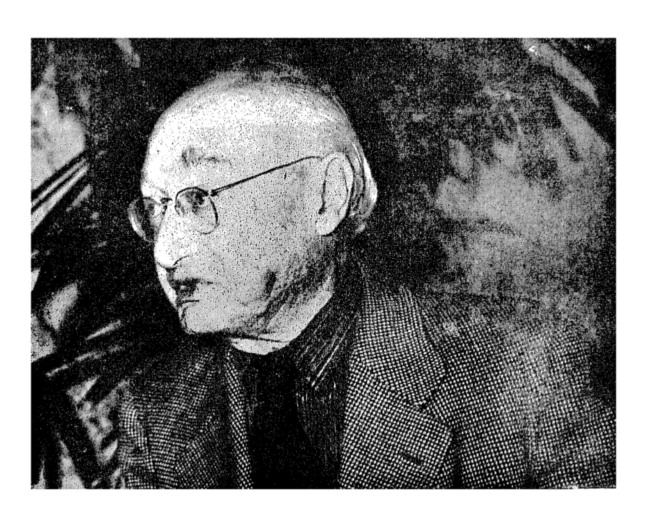
مشهد من مسرحية
كاتب ياسين



حوار فكري

مع الناقد

أ. أ. ريتشاردز



علي شلش

حين قدمني اليه **الدكتور شوقي السكري** كدت أشك في أنني أمـــام **أ . أ ريتشاردز** بلحمه ودمـــه . فتاريخه يقول ان عمره ٧٤ سنة ، وقامته المشدودة وحيويته البـــادية تقولان عكس هذا . لكنني لم ألبث أن أدركت السر من خلال حديثنا ، فالرجل لا يزال في هذه السن يمارس رياضة وعرة ، هي تسلق الجبال !

ان ريتشاردز وزوجتــه لم يتركا جبلا في الهند وأوربا دون أن يتسلقاه الى قمته ، ولهما في ذلك مغامرات طريفة ، بل ان زوجته أصابتها من هوايتها هذه عاهة مستديمة طبعت أثرها على احدى ساقيها واضطرتها الى استخدام « عكاز » عند المشي . ولزوجته أيضا ، واسمها **دوروثي بيلي**، Climbing Days ظهرت أول طبعـة كتاب بعنـــــوان « أيام التسلق » منه عام ١٩٣٥ ثم أعيد طبعه بعـــد ذلك عدة مرات، وفيه سردت تجربتهما مع الجبال .

ورغم هذه الهواية الشاقة وتعارضها مع رقة الشعر والأدب ، فان ريتشاردز ظل منذ شبابه الباكر يمد ســوق النقد الأدبي وفلسفة الفن والدراما الشعرية بأبحاثه ومؤلفاته ، ولعــله وجد في التأليف عوضا عن عـــــدم انجابه حتى اليوم . وهو من أبرز النقـــــاد المعاصرين الذين يكتبون بالانجليزية ، كما أنه من أصـــحاب الأسماء الثلاثية الذين يكتبون الاسمين الأولين بالحروف الأولى مثـــــل **ج.ب.شو ، هـ.ج. ويلز ، ت.س. اليوت ، ف.ر.ليفز ، و.هـ. أودن** وغيرهم . أما اســمه الكامل فهو : **ايفور ارمسترونج ريتشاردز .**

قلت لريتشاردز الانجليزي المولد والنشأة ، الأمريكي الاقامة :

* ما حكاية النقد معك ؟

قال :

ــ أنا أساسا فيلسوف ومشتغل بعلم النفس وعلم اللغــــة . لكنني مارست النقد الأدبي في كامبريدج . فبعـــد أن تخصصت في علم النفس واللغـــة وتخـــرجت من كامبريدج اكتشفت أنها تخلو من وظيفة لعلماء النفس . ومن ثمة قمت بتـــدريس اللغـــة الانجليزية عام ١٩٢٠ ، ثم عينت محاضرا في الأدب والنقـــد بالجامعة السابقة ، وظللت بهـــا حتى عام ١٩٣٣ . وبعدها قمت بعدة أسفار ، فزرت الهنـــد ثم الصين حيث عملت في عدة جامعات في بكين وأشرفت على لجنة وزارية للبحث في تعليم اللغة الانجليزية وخاصـــة للمبتدئين عام ١٩٣٧ . لكن حـــين هاجم اليابانيون الصين واحتـــلوا منشوريا توقف المشروع ، وعدت الى كامبريدج حيث مكثت فترة قصـيرة سافرت بعدها الى الولايات المتحدة لأعمل في جامعة هارفارد ، وكان ذلك عام ١٩٣٩ .

ريتشاردز ليس من النقاد المقلين في انتاجهم . فرغم أنه سار في طريق فلسفة الفن وعلم الجمال ، وهو طريق لا يقل وعورة عن تسلق الجبال، فانه ألف عددا من الكتب التي تركت آثارا ملموسة في النقد الانجلو أمريكي ابان الثلاثينات والأربعينات بصـــفة خاصة . **لكنه ناقد نظري يفلســف الخلق الفني ويدعمه بالنظــــريات والأدلة العلمية مثله في ذلك مثـــل**

كوليريدج الذى كتب هو نفسه عنه واستخدم شعره فى التدليل على صحة آرائه .

لكن ما حدود نظريته النقدية وفلسفته الجمالية ؟

لم نوجه اليه هذا السؤال ، ولكننا نطرحه لأهميته ، ونستقى اجابته من مصدرين أساسيين :

* ما كتبه **جورج واطسون** فى كتابه **« نقاد الأدب »** .

* ما كتبه **ريتشاردز** نفسه ، وخاصة فى كتابيه اللذين ترجمهما الى العربية **الدكتور محمد مصطفى بدوى** ، وهما : **أصول النقد الأدبى** (وقد ترجم بعنوان « مبادىء النقد الأدبى ») **والشعر والعلم** .

لقد اتضحت اهتمامات ريتشاردز بعلم النفس وآثارها على الدراسات الأدبية فى أول كتبه وهو **« أساس علم الجمال »** The Foundation of Aesthetics

الذى صدر عام ١٩٢٢ ، وألفه بالاشتراك مع صديقين له من عهد الطلب وهما **س.ك. أوجدن وجيمس وود** . والكتاب محاولة متميزة لتعريف الجمال عن طريق دراسة اثارة جمهور المتذوقين للفن . وتلا هذا الكتاب كتاب آخر لم يؤلفه ريتشاردز وحده أيضا ، وهو كتاب **« معنى المعنى »** The Meaning of Meaning (١٩٢٣) الذى اشترك فيه معه صديقه وزميله السابق **س. أوجدن**. وفيه حاول الاثنان تقديم مفهوم جديد لدلالات الألفاظ ففصلا بين الاستخدام **« الرمزى »** للغة فى العلم والاستخدام **« العاطفى »** لها فى الشعر .

أما أول كتاب من تأليفه وحده فهو كتابه **« أصول النقد الأدبى »** The Principles of Literary Criticism السابق ، وقد صدر عام ١٩٢٤ ، وفيه واصل ريتشاردز البحث فى لغة الشعر وصلتها بالعواطف والانفعالات . وفى عام ١٩٢٩ بلغ ريتشاردز ذروة أبحاثه فى كتابه « النقد العملى » Th Practical Criticism

حيث استخلص نتائج التجارب التى أجراها على طلبته فى قاعات المحاضرات بكامبريدج . وتتلخص هذه التجارب فى أنه وزع على طلبته نصوصا شعرية مختلفة دون أن يثبت فيها اسم الشاعر أو عصره ، وترك لهم حرية الاستجابة والتذوق ، لكنه دعاهم الى التعليق عليها ، ثم جمع ملحوظاتهم وتعليقاتهم ، التى أطلق عليها اسم **«البروتوكولات»** ، وجعلها مادة للكتاب أتبعها بتحليل الأخطاء الهامة التى وقع فيها الطلاب واقتراحاته لاصلاح وسائل التعليم المتبعة لتلافى هذه الأخطاء . وبهذا الكتاب — كما يقول واطسون — تنتهى فترة التأثير الرئيسية لريتشاردز ذلك أنه لم يبق طويلا فى كامبريدج بعد صدوره .

وأيا كان الرأى فى الأثر الذى تركه ريتشاردز بمحاولاته النقدية القائمة على نتائج علم النفس هذه ، **فمن** الاجحاف أن ننكر هذا الأثر . حقا ، لقد رفض فى **« أصول النقد الأدبى »** تراث أسلافه النقدى ، وحاول أن يدلل على وجود حالة من الفوضى فى عالم النظريات النقدية السابقة عليه أو المعاصرة له . لكنه لم يفعل هذا لمجرد شق عصا الطاعة على الأولين أو المعاصرين ، فقد كان لديه ما يقوله .

ان النقد عند ريتشاردز ينبغى أن يتسلح بأسلحة تجريبية ، وهدف علم الجمال عنده هو أن يدفع بالنقد الى الأمام ، بمساعدة المكتشفات الجديدة فى علم النفس ، حتى نصل الى الوضع الذى يستطيع الناقد فيه أن يستخدم المعمل وامكانياته فى الاستقراء والقياس للوصول الى نتائج لا تقبل الخطأ . وعنده كذلك أن « الفنون هى أسمى أشكال النشاط التوصيلى » أو هى بلغتنا أعلى مراتب التخاطب .

وليس من الغريب فى الحقيقة أن يرتكز ريتشاردز فى أبحاثه الجمالية والنقدية هذه على الشعر بصفة خاصة ، فالشعر هو الجنس الأدبى — الذى يعتبر أبا النقد الانجليزى — أبحاثهم ونظرياتهم منذ **جون درايدن** — الذى يعتبر أبا النقد الانجليزى — حتى اليوم . **فماذا قال ريتشاردز عن الشعر ؟**

ان الشعر عنده يقوم على التجربة ، وهذه تقوم بدورها على عاملين يتداخلان أحيانا ، ويلتحمان فى أحيان أخرى ، لكنهما يكونانها فى النهاية . والعامل الأول أساسى فى رأيه وهو النزعات ، أما العامل الثانى فثانوى وهو الفكر . وعنده أن التجربة الشعرية تمر بعدة مراحل حتى تصل الينا . فهى تهدأ بعلامات تنطبع على شبكية العين ، تتقبلها ضروب من الحاجات فى أنفسنا ، ولا ننسى أن كثيرا من الانطباعات الأخرى التى نتقبلها طول اليوم لا نلحظه لأن رغباتنا ونزعاتنا لا تستجيب له ، ويلى ذلك حالة من التهيج المعقد للدوافع التى يتكون فرع منها من أفكار تتخذ شكل الألفاظ ، ويتكون الفرع الثانى من استجابة انفعالية تؤدى الى نمو فى المواقف ، أى فى التهيؤات ، للقيام بالفعل الذى قد يتم وقد لا يتم .

فالتجربة الشعرية اذن ليست فى أساسها سوى نزعة ما أو مجموعة من النزعات تسعى الى العودة لحالة الهدوء والسكينة التى كانت عليها قبل حدوث الذبذبة فى ذلك الجهاز المعقد الذى نسميه بالعقل .

وما هو العقل ؟ انه لديه أشبه بجهاز يتكون من موازين عديدة دقيقة نصبت فى منطقة شديدة الحساسية ، وهو جهاز قابل للنمو تبعا لنمونا وتمتعنا بالصحة الجيدة . وفى هذه الموازين السابقة ابر ممغنطة تتذبذب تبعا لكل موقف خارجى . وتصبح القصيدة هنا أشبه بالمؤثر الذى يحرك الابرة ويحدث الذبذبة فى جهاز العقل . وهكذا يصبح للعقل عنده **« أذن »** يسمع بها الايقاع وجرس

الألفاظ ، وتصبح له « عين » يرى بها صور الأشياء التى ترد فى القصيدة وليس للفكر فى ذلك كله نصيب كبير من الأهمية ، فالأفكار فى القصيدة لا تتعدى وظيفتها عكس الأشياء الخارجية أو الاشارة اليها . فالشعر يبدأ فى احداث أثره فينا من خلال الشكل — أى الجرس والبنيـــة والألفاظ والصور — وليس من خلال المضمون . وتصبح الألفاظ التى تبدو نتيجة للتجربة لدى الشاعر سببا فى تجربة مماثلة لدى القارىء ، أى أن الألفاظ هى الشكل النهائى للتجربة الشعرية وهى التى تمثلها وتعتمدها.

لكن ما وظيفة الألفاظ فى الشعر ؟ انها تؤدى عنـد ريتشاردز وظيفتين أساسيتين فى القصيدة ، باعتبارها مؤثرات حسية ، ثم باعتبارها رموزا . وليس الشاعر محكوما بما عنده من ثروة لفظيـــة ، وليست عظمته تقاس بكمية هــذه الثروة ، وانما هو محكوم ومقاس بالطريقـــة التى يستخدم بها الألفاظ ، أيا كان كمها عنده .

واذا تساءلنا كذلك : **ما الأسلوب فى الشعر ؟ وما مهمة الشـعر ؟** فان ريتشاردز يؤكد لنا أن أسلوب الشاعر نتاج مباشر للطريقة التى تنتظم بهـا نزعاته وما قدرته الرائعة على تنظيم الكلام سوى جزء من قدرة أكثر روعة على تنظيم تجربته أما مهمة الشاعر فهى أن يكسب مادة التجربة النظام والتناسق والتماسك ، لكنه لا يكبت الدوافع الى التجربة وانما يحررها ويوفق بينها . وهنا نتساءل مـــرة أخرى عن دور الشاعر من الناحية الفكرية ، فنجد أن ريتشاردز يرى الشعر وسيلة دائمة لتقرير القضايا. فالشاعر يفترض عالما خاصا للتخاطب يتميز بالخيال والأوهـــام كمدخل الى القـــارىء ، بحيث اذا اتفقت القضية الزائفة مع هـذا النظام من الافتراضات اعتبرت صـــادقة من الوجهة الشعرية . كيف ؟ ان تأثير الشعر ينشأ من خلال تنظيم انفعالاتنا، والذى يحدد قبولنا للقضية الزائفة هو تأثيرها فى مشاعرنا ومواقفنـــا ولا شىء ســـواه . وتصبح القضية الزائفة صادقة اذا اتفقت مع موقف أو وضع نفسى معين وخدمته ، او اذا ربطت بين مواقف أو أوضـــاع نفسية معينة مرغوب فيها لسبب من الأسباب .

ويجمل ريتشاردز عملية التصديق والتكذيب هذه فيقول انـنا حـــين نتمكن من تصديق قضايا الشعر فان العالم يبدو لنا وقد تحول الى عالم جديد رائع غير الذى هو عليه . غير أن أى شعر لا يخلو من شتى ضروب المعتقدات سواء أكانت هذه المعتقدات تقليدية أم شخصية بحتة . ومع ذلك كله فالحاجة الى استقلال الشعر عن المعتقدات أخذت فى الزيادة كما يقول ريتشاردز . وحين تحـدث الفوضى العقلية يلجأ الانسان الى الشعر كما تنبأ ماثيو أرنولد من قبـــل ، لأن الشعر عندئذ يكون وسيلة من وسائل التغلب على الفوضى كما يعتقـــد ريتشاردز .

نعود بعد هذا الى الرجل نفسه بلحمه ودمه . فنسأله :

* لماذا هاجـــرت الى الولايات المتحدة الأمريكية ؟

أجاب :

— فى الولايات المتحدة موارد أكثر مما فى انجلترا ، وقد جذبنى للعمل بجامعة هارفارد ، حيث أتيح لى أن أستخدم الوسائل الجمـــاهيرية فى التعليم ، مثل أفلام ، « الكارتون » والسينما والتليفزيون .

* وماذا فعلت هناك ؟

— أوليت اهتمامى لتدريس اللغة الانجليزية ومحــو الأميـــة . وقد استخدمت فى ذلك العقل الالكترونى أيضا . وأنا الآن أشرف على برنامج لنشر التعليم الابتدائى بالوســـائل الالــكترونية على جميع أنحـــاء الولايات . وقـد خصصت هارفارد هيئة لأبحاث اللغة تقوم بتقـــديم خدماتها لمن يطلبها دون مقابل .

* معنى هذا انكم تبسطون اللغــة وطرق تدريسها ؟

— نعم . فأنا أعتقد أن ١٠٠٠ كلمة انجليزية تكفى الطالب متابعـــــة الدراسة فى جميع المعارف والفنون .

* وهل تعتقد أن مثل هذا البرنامج يصلح للبلاد النامية ؟

— أعتقد انه خطر جدا فى الوقت الحالى ، لأنه يحتاج الى حـــذر وعناية شديدة لكن ربمـــا تتحسن الأمور بعد خمس ســـنوات . لكنى أعتقد أن الأهم بالنسبة لهذه البــلاد أن تضع برامج لمحـو الأمية ، واذا أرادت أن تستعين باللغة الانجليزية فلا بد أن تخلو البرامج عنـدئذ من الدعاية .

* لكن هل صرفكم هــذا النشاط التربوى عن النقد وأبحاثه ؟

— كلا بالطبع ، فرغم أن عملى فى هارفارد كان مختصا بتبسيط اللغة وتعميمها ، الا أننى لم أنقطـــع عن النقد تماما . فأنا أربط بين النقد والعلم من جهة ، وبينه وبين علم اللغة من جهة أخرى. ويقوم برنامجى فى علم اللغة على تدريس فن مقارنة المعانى والدلالات على أسس علمية ، وهذا فرع جديد من علوم اللغـــة لا يزيد عمره على خمس سنوات .

وعندئذ انتهزت فرصة وجـــود نسخة من كتاب واطسون السابق معى، وهو أحـــدث كتاب تناول مجهـود ريتشاردز النقدى ، فسألت الرجل عن رأيه فيما كتبه عنه واطسون ، الذى وجه اليه كثيرا من النقـد ، ومنه أن ريتشاردز لم يعد فى مؤلفاته الأخيرة عظيما مثلما كان فى مؤلفاته الأولى ، وانه ابتعد كثيرا عن اهتماماته النقدية الأولى منذ رحيله عن بلاده، بل ان واطسون يبدأ حديثـــه عن ريتشاردز فيقول :

« ان أكثر الأخطاء أولية مما قد يقع فيه المرء بالنسبة لنقـــد أ . أ ريتشاردز (المولود عام ١٨٩٣)

ـ وهو أيضا أشد الأخطاء شيوعاً ـ أنه راد مدرسة النقد فى القــــرن العشرين التى كان اليوت واحدا من أفرادها والتواريخ وحدها تنفى فكرة كهذه : فاليوت هو الأكبر ســـنا بخمس سنوات وأول عمل نقدى له ، بل وأفضل أعماله ، وهو « الغابة المقدسة » (١٩٢٠) ، ظهر قبل أن ينشر ريتشاردز شيئا على الاطلاق . وريتشاردز هو ببساطة أكثر أصحاب النظريات تأثيرا فى هذا القرن ، كما أن اليوت هو أكثر النقاد الوصفيين تأثيرا ، وغالبا ما يناهض التطبيق النظرية . غير أن ريتشاردز ، لا يزال له أثره الخاص المستقل كمشتغل بعلم الجمال .. ولا مفر من انه جزء من هذه القصة ـ قصة النقد الانجليزى ـ من خلال فنـــــون التحليـــل التى استوحاها .. لكن ريتشاردز لم يعلق The Literary Critics على سؤال بمثل ما فعله واطسون ، وانما اكتفى بهز رأســــه ، ومدح الكتاب باقتضاب !

وعدت أسأله :

* وكيف يتفق علم اللغة والنقد حول فن مقارنة المعانى ذاك ؟

ـ ان النقـــد أساس من أسس اللغة . فهو يعين الناس على قراءة الشعر وفهمـــه كما يساعدهم على مقارنة المعانى واستخراج الدلالات . ولا يمكن بالتالى أن يؤدى الناقـــد وظيفته الا اذا كان علميـــا فى تفكيره وطرق بحثه :

* هل يمكن اذن ايجاد علم للنقد؟

ـ لا شك أن علم اللغة يؤثر كثيرا فى النقد بدوره . والنقـــد المعاصر يميل الى الأخذ بالوسائل العلمية ، كالتحليل ، والاهتمام بالألفــاظ ، بالاضافة الى الاهتمام بالمعانى بدلا من الاهتمام بأشخاص المؤلفين كما كان يحـــدث فى الماضى . وقد أصبحت دراسة علم اللغة متقدمة الآن عن ذى قبل مما يعين النقد فى أداء رسالته، وكل هذا يؤكد امكانية وجـــود علم مستقل اسمه علم النقد .

* وما مدى تسلح الناقد بالنظريات النقدية ؟

ـ ان الناقد يجب عليه أولا أن يلم بالعمل الذى ينقده ، وأن يقرأه بعمق ، على أن يتجرد من جميع النظريات قبل شروعه فى القراءة ، لأن النظريات عندئذ تكون أشـــبه بالستائر التى تحجب الرؤية ؟

* وما رأيك فى اليوت كناقد ؟

ـ لقد كتبت كثيرا عن اليــوت ، وهو ناقد عظيم كما أنه شاعر عظيم .

* فى مؤلفاتك النقدية اهتمـــام واضح بالشعر ، فما نصيب الأنواع الأدبية الأخرى ؟

ـ لقد كتبت كثيرا أيضا عن النثر وأنواعه فى كتابى **«التفسير فى التعليم»** Interpretation of Teachimg والنثر كما ترى هو أداتى فى مؤلفاتى أما الدراما فقد اهتممت بشكسبير ، لكنى لم أكتب عن الدراما المعاصرة ، بل لم أكتب الكثير فى نقـــــد المعاصرين والأحياء ، حتى لا أغضب أحـدا ، فأكثرهم من أصدقائى .

* لكن ، ألم تجرب الخلق الفنى؟

ـ حدث هذا مؤخرا فقط . فقد كتبت ديوانين من الشعر ، **هما :** « **وداعا أيتها الأرض** » Good bye, Earth (١٩٦٠) ، « **الستائر** » Curtains (١٩٦٢) .

* ولأى شىء ترمز الستائر هنا ؟

ـ ترمز لكل شىء يحجب الحقائق الأزلية التى لا نواجهها الا من خلال ستائر .

* وكيف استقبل الديوانان وقد كتبت الشعر على كبر ؟

عندئذ ضحك ريتشاردز وقال :

ـ لا بأس . لقد نلت جائزة Loines للشعر عام ١٩٦٣ .

* وماذا أيضا ؟

ـ ألفت مسرحيتين شعريتين : ظهرت الأولى عام ١٩٥٦ وعنوانهـــا « **شرخ فى الكون** » Aleak in the Umiverse وظهرت الثانية عام ١٩٦٢ وعنوانها « **غدا يافاوست** » To Morrow, Faustus بل اننى قمت بتمثيل دور فاوست فى المسرحية الأخيرة حين قام أساتذة هارفارد بتمثيلها .

* وماذا فعلت بفاوست ؟

ـ ان فاوست هنا يريد أن يعرف كل شىء ، فينزل الى الجحيم لكنه لا يظفر بشىء !

وأخيرا سألت الناقد الذى أثار كثيرا من المعارك وآمن طوال حياته بأن السعى والبحث عن الشىء أهم من العثور على الشىء نفسه :

* ما آخر مؤلفاتك ؟

ـ انتهيت من كتاب عن اللغـــة عنوانه « **نحو لغة عالمية** » . Toward Aworld- Language وسيظهر فى الخريف القادم عن دار هاركورت .

وحين نطق ريتشاردز كلمة Toward كتبتها مضافا اليها الحرف S .

فابتسم قائلا : لا . هى فقط . وراح يبرر لى هذا بقوله انه تناقش كثيرا مع اليوت فى قيمة هذا الحرف S المحذوف حتى أقره على حذفه !

وعندئذ استأذن ريتشاردز ونهض ليتناول دواء للغرغرة ، وحين قال **الدكتور شوقى السكرى** اننا نسمى اللفظ فى لغتنا « غرغرة » ، ابتسم ريتشاردز ، واستعاد الكلمة العربية أكثر من مرة معجبا بها ، لأنها كلمة صوتية يسمعها لأول مرة !

لقـــــد بقى ريتشاردز على أرض بلادنا نحو ثلاثة أسابيع ، ألقى خلالها محاضرتين عن الشعر بالجامعـــة الأمريكية ، وزار منطقتى أســـوان وسيناء ، ولم ينس هناك أن يمارس هوايته فتسلق جبل موسى مع زوجته، ثم سافر عائدا الى الولايات المتحدة، وهو يحمل لنا ذكرى طيبة وانطباعا لا يمحى .

على شلش

• إن الآلة صفة جديدة من صفات الحضارة المعاصرة ، وإن الاعتداد بهذه الصفة هو الخطوة الكبيرة التي في مضارع القرن العشرين .

فرنان ليجيه
فنان عصر الآلة



دكتور نعيم عطية

شعلة النشاط

مضى ليجيه فى تجاربه التشكيلية بكل نشاط وتدفق ممارسا الى جوار التصوير الديكور وتصميم الملابس لعروض المسرح والباليه ، والزجاج الملون على نوافذ الأبنية العامة ودور العبادة . كما مارس النحت الملون والخزف ما بين عامى ١٩٥٠ و ١٩٥٥ فى بلدة « بيو » حيث أقيم متحف دائم لأعماله عام ١٩٥٦ .

كما دعى ليجيه الى القاء عدة محاضرات فى باريس وبرلين وبرن وزيوريخ ووارسو وبروكسل والولايات المتحدة . ومن محاضراته **« مصادر التصوير المعاصر وقيمته التسجيلية »** (١٩١٣) و **« ما حققه التصوير المعاصر »** (١٩١٤) و **« علم الجمال والآلة »** (١٩٢٥) و **« العمارة فى مواجهة الحياة »** (١٩٣٣) و **« من الأكروبول الى برج ايفل »** (١٩٣٤) و **« اللون فى العالم »** (١٩٣٧) و **« العمل والثقافة »** (١٩٤٥) و **« الفن اليوم »** (١٩٤٨) و **« اللون فى العمارة »** (١٩٥٢) و **« التصوير الحديث »** (١٩٥٤) .

وقد أعد ليجيه فى عام ١٩٢١

كان **فرنان ليجيه** فلاحا نورمانديا ، يشبه الحمالين ، يعشق زنابق الحقل ، وسباق السيارات ، وعمال المصانع ، والقطارات البخارية ، والسينما الصامتة ، ورقصات الباليه ، والدراجات السريعة ، **وكل ما هو مصنوع من الصلب .**

ولد ليجيه فى الرابع من فبراير ١٨٨١ وفقد أباه فى سن مبكرة . فأرسله عمه للتمرين عند أحد المعماريين لكى يتعلم حرفة جادة . ولم يذهب ليجيه الى باريس الا بحجة اتقان حرفته وهناك شد الحزام على بطنه والتحق بمدرسة للفنون الجميلة .. ساعات قليلة حركت عينيه وأصابعه وقلبه .. فقد كان مضطرا الى امتهان حرف أخرى حتى يقيم أوده .. وعندما مات ليجيه فى السابع عشر من أغسطس ١٩٥٥ كان واحدا من أكبر أساتذة الفن المعاصر **الذين طوروا الذوق الحديث وأدخلوا تعديلات جوهرية على فن الرؤية ..** فقد ساد طابع ليجيه المطبوعات والديكورات والاعلانات والمعمار وواجهات العرض . قد يقول خصومه ونقاده انه ليس سوى فنان مزخرف لكن هذا خطأ فاحش فقد كان ليجيه خلاقا مبدعا ، ومساهمته فى الفن الحديث مساهمة ايجابية فعالة .

لقد بدأ ليجيه بلا ثقافة ولا زاد ولا نوايا ، ولكنه بدأ بحدس فنى نادر ، وفضول وحشى وارادة صارمة . لم يبق من أعماله الأولى الا بضع لوحات ترجع الى عامى ١٩٠٤ و ١٩٠٥ وهى تسجيلات عادية للواقع والطبيعة . على انه فى عام ١٩٠٤ فتح له معرض **لسيزان** آفاقا جديدة وقاده الى تصاوير ذات تركيب هندسى ومعالجة خشنة نمت عن البدايات الكبيرة التى سترى النور فى أعماله اللاحقة .

جوليا الكبيرة

وقد كانت حماسة ليجيه لسيزان لا توصف، ففنه ــ على حد قوله ــ فن يوحى ويحرك . **واذا** نظرنا اليه جنبا الى جنب مع **رينوار** وجدنا ان هذا الأخير فنان مقفل . اننا يمكننا أن ننقل عن رينوار ولكن لا يمكن للمبتدىء أن يخرج من رينوار بشىء يعينه على التقدم .

رسوما لكتاب « **اقمار من الورق** » **لأندريه مالرو** . كما أعد رسوما أخرى عام ١٩٥٣ لبعض قصائد **بول الوار** ، الذى كان قد صوره عام ١٩٤٧ بخطوط عريضة سوداء على خلفية من شرائط زاهية الألوان .

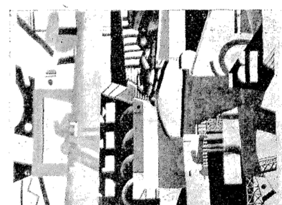
ولقد نجحت الديكورات والملابس التى صممها ليجيه للمسرح والباليه والسينما فى اشباع مطالب الفن المرئى وتحقيق الثبات والحركة بالقيم اللونية .

وفى عام ١٩٣٥ صور ليجيه لوحة حائطية لقاعة المعرض الدولى للفنون فى بروكسل وفى عام ١٩٣٧ صور لوحة حائطية أخرى لسراى المكتشفات فى باريس . وفى عام ١٩٥٢ صور لوحة حائطية ضخمة للقاعة الكبيرة فى هيئة الأمم المتحدة بنيويورك . والحق أن كل أعمال ليجيه انما صممت من خلال تصور علاقة بالحائط ، سواء أكان الحائط حقيقيا أو متخيلا .

وفى عام ١٩٥٢ أختير ليجيه عضوا مراسلا بالاكاديمية الفلاندرية للعلوم والفنون والآداب وحصل فى عام ١٩٥٥ على **الجائزة الأولى فى بينالى سان باولو** . وأقيم فى عام ١٩٥٦ معرض شامل لأعماله ضم ٢٢٢ لوحة من لوحاته .

◎

المدينة



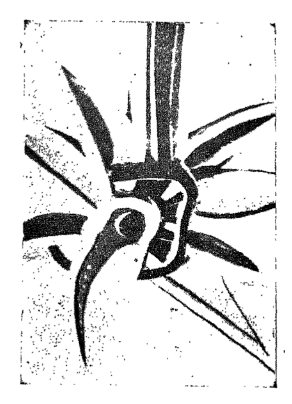
وفى عام ١٩٠٥ كانت « **الوحشية** » قد ألهبت الحماسة والجدل فى صفوف الفنانين التقدميين الا أن ليجيه احتفظ بهدوئه رغم ذلك فقد كان شديد الاهتمام بذاتيته متشبثا بأصالته واستقلاله .

لقد كان فى مقدمة انشغالات الفن الحديث الاهتمام باعادة تشكيل الوجود وليس فى ذلك غرابة فى عصر يسوده العلماء والمهندسون والصناع ، بل ان ما هو غريب حقا أن يطالب الفن بأن يبقى طبيعيا فى الوقت الذى طورت فيه الطبيعة ، بل وقلبت رأسا على عقب .

ان الرؤية الطبيعية ترتبط بمستوى حضارى معين ، وبدرجة معينة من النمو العلمى . وان الهوة كما يعرف الجميع لفاصلة اليوم بين العلوم الحديثة وبين ما كانت عليه هذه العلوم من قبل . فلم يعد الأمر بالنسبة للعلماء اليوم مجرد جرد ما هو مرئى ملموس . وكثيرا ما يعبر العلم الحديث عن اكتشافاته فى قالب معادلات رياضية وصيغ حسابية أكثر مما يلجأ الى وصف الأشياء وروابطها فى العالم الخارجى .

ولقد تغير موقف الفنان الحديث مثلما تغير موقف العالم الحديث . كثير من الناس يعتقدون انه كى يصبح المصور أو المثال معاصرا ليس عليه الا أن يختار موضوعاته من الحياة المعاصرة ، وأن يصور مناظر صناعية أو يرسم المدينة الكبيرة بطوابير سياراتها وأعلانات النيون التى تنير ظلمة لياليها . ولكن أولئك الناس انما ينسون ان **الذى تغير ليس هو الاطار الذى تدور فيه حياتنا فحسب ، بل تغير النحو الذى ننظر به الى تلك الحياة ونهج احساسنا بها أيضا .**

ومن ثم عندما يرسم لنا **روبير ديلوناى** صديق ليجيه « **برج ايفل** » فانه لا يصوره فى مشهد يضاف الى المشاهد التى صور **رينوار وبيسارو** فيها ذلك البرج فى أيامهما . ولو كان ديلوناى قد فعل ذلك محتذيا بسابقيه من الانطباعيين لأغفل **أحد الأحاسيس الحيوية للانسان الحديث الا وهو الاحساس بالسرعة** . ولذلك يعرض لنا ديلوناى برجا يتحرك ــ يتراقص ، يميل ، يتراجع ــ كما يبدو لنا عند ماندور حوله مسرعين ونتطلع اليه من زوايا مختلفة . وبعبارة أخرى ان



ديلوناى يتقصى لنا حقيقة البرج حتى يعيد تشييده من خلال الأحاسيس المستشعرة اليوم . ولما كانت اللوحة قد أفصحت عن حقيقة البرج فانه يفرض طابعه على كل ما يحيط به ، فتسرى عدوى أشكاله الى المناظر والسحب التى تأخذ بدورها أشكالا هندسية مفعمة بالحركة .

ولقد استلهم فيرنان ليچيه بدوره المشاهد التى تحدد أشكالها تدخلات التكنولوجيا وشتان مثلا بين مشاهد ليچيه وبين مشهد ((**القطار يخترق الثلوج**)) أو مشهد ((**جسر أوروبا**)) للانطباعى **كلود مونيه** (١٨٤٠ – ١٩٢٦) كان القطار بالنسبة لهذا الأخير مجرد شىء مرئى ، تماما مثل باخرة تمخر عباب نهر السين أو طاحونة من طواحين الحقول ، دون أن يستنبط جوهر وجوده . **أما ليچيه فلم يقف عند حد المظهر ، بل صور لوحات هى بكل تحررها وآلية أشكالها شواهد ناطقة بالتطورات التى أدخلتها الحضارة الصناعية لا على الحياة الخارجية فحسب بل على العقلية والأحاسيس الانسانية أيضا .** مبهورا بكل الابتكارات التى لا تكف التكنولوجيا عن ادخالها الى الحياة اليومية ، كان ليچيه أول من عبر فى التصوير عن الآلة والمصنوعات المعدنية ، مؤمنا بقدرة هذه الأشياء على اثراء عالم الأشكال الجميلة . وما من مصور حمل الفن على أن يفتح أبوابه مرحبا بمظاهر الحضارة الصناعية أكثر من ليچيه ، وذلك أيضا بلا تردد ، وبكل تفاؤل . ولئن حفلت تصاويره بالأشكال الهندسية والتركيبات الميكانيكية الا أنها حوت أيضا أعلى القيم التشكيلية وأكبر قسط من الحقيقة ، فلقد أثبت ليچيه بتعبيراته الفنية ان التكنولوجيا وان كانت تمارس نفوذها على الانسان الا أنها تذعن لارادته ورغائبه فى النهاية .

اللون والحركة

كان ليچيه حتى عام ١٩٠٩ لا يزال يرهب اللون ، ويجاهر بأنه لا يزال غير مسيطر عليه . كان يريد – على حد قوله – أن يصل الى ايقاعات لونية لا اندماج بينها . وما لبث أن اكتشف الوانا خالصة مدرجة فى أشكال هندسية . ولم يجد ليچيه بذلك فكاكا من اسار سيزان فحسب بل وجد نفسه أيضا يوغل بعيدا عن تنغيمات الانطباعيين اللونية ، مارا بالتجربتين **الوحشية والتكعيبية** . وخلص الى صياغة الواقع فى اشكال تجريدية ، وفصم جائر بين الخط واللون .

والى جانب الانفعال باللون أضاف ليچيه الانفعال بالسرعة ، محاولا – مثل صديقه ديلوناى – أن يشيد لوحاته على أساس وطيد من القيم الثابتة والمتحركة معا . كان ليچيه لايزور المتاحف ولايتدرب بالنقل عن لوحات الكلاسيكيين ، بل كان يفضل التردد – مع صديقه المصور **دوشام**

والمثال **برانكوزى** — على قاعة تصميم الطائرات ، يتأمل المحركات والمراوح والهياكل المعدنية والعجلات الضخمة . ولقد كانت تستهوى مشاهد الصناعة الحديثه ليچيه دائما ، وقد اوحت له برؤى فنية مبتكرة . ونجده يعلن فى محاضراته عن ايمانه بأن الفن الحديث يتجه الى مدلول أوسع وأشمل بكثير من كل مدلولات الفن فى العصور السابقة .

واذا كان التعبير التشكيلى قد تغير فلأن الحياة المعاصرة قد جعلت ذلك التغيير أمرا ضروريا . وقد صارت رؤيا الفنان فى هذا العصر اكثر كثافة وتعقدا من رؤيا الفنان فى العصور السابقة . لقد أصبح الشىء المصور أقل ثباتا ، وتظل المشاهد فى متناول العين وقتا اقصر من ذى قبل . فاذا عمدنا الى تصوير المنظر الذى نمر به راكبين سيارة مسرعة فان مانخطه على الورق يفقد كثيرا من قيمته كوصف تسجيلى . ولعل **زجاج السيارة الذى ننظر من خلاله الى المنظر أثناء انطلاقها قد لعب دوره فى تغيير المظهر العادى للاشياء . أن الفنان الحديث يمكنه أن يلتقط انطباعات اكثر بكثير مما كان يلتقطه فنان القرن الثامن عشر . بل وقد انعكس ذلك على اللغة ذاتها فنجدنا نميل الى الايجاز والاختصار والتركيز . ولهذا كانت كثافة اللوحة الحديثة والتنوع فى مضمونها وانفصال اشكالها نتيجة للتطور الذى لحق بالحياة فى هذا العصر .**

انما نستخدم حواسنا اكثر من ذى قبل .. حتى نلمس ونرى ونسمع كل شىء . انه السير الاجبارى الحثيث الى السرعة .. ومن ثم الى الميكانيكا .. أن عصرنا يحوطنا بآلات دقيقة معقدة وبمحركات رائعة قوية .. تتدفق منها حياة جديدة . وليس على الفنان أن ينقل عن هذه الأشياء فحسب ، بل أن يخلق عالما محاذيا لها ، يضارعها وينبض بنبضها .

تجربة الحرب

فى الثانى من اغسطس ١٩١٤ جند فرنان ليچيه وأرسل الى جبهة القتال . ولقد كانت الحرب بالنسبة له **تجربة انسانية ضخمة** ، تجربة نفسية واجتماعية وبصرية فى آن واحد . وفى المعسكرات والخنادق وساحات القتال — على حد قوله — تعلم كل شىء ، وفهم كل شىء . واكتشف هناك ما يجب أن يكون عليه فنه حقا . لقد انتزع من ابحاثه التجريدية فى المرسم ، ووجد نفسه قد القى به بين رجال يعيشون لحظة منذ أول يوم فى الصدام المسلح الذى سيقوا اليه . كانت الحرب حقيقة خاطفة للابصار ، وجديدة تماما بالنسبة الى ليچيه . بدون مقدمات وجد نفسه بين اولاد البلد كلهم . كان رفاقه الجدد من عمال المناجم والفعلة والحفارين وصناعا يشتغلون فى الخشب والحديد . لقد اتصفوا بالمرح والصلابة والصراحة وسداد النظرة .

وعندما كان يجلس **رفاق السلاح** يلعبون الورق قطعا للوقت كان ليچيه لايغالب نفسه ويرسمهم . كان يتأملهم ، ويتغلغل الى أعماقهم ، ويرشفهم . وعندما كان يرسمهم لم يكن يقاوم ميلا قويا الى أن يصورهم من خلال ماحوله من اشكال ، مثل فوهات المدافع وعجلاتها ، ودخان القنابل ، ومقابض البنادق ، وعلب الأكل المحفوظ .

ولقد كانت لوحة ليچيه **«الرجل ذو الغليون»** التى صورها عام ١٩١٦ أثناء اجازة عارضة حصل عليها من الميدان تكثيفا لتجربته ورؤيته فى الحرب: أشكالا صماء جامدة ، باردة مهشمة ، ولا لون لها الا فيما ندر .

الحضارة الآلية

وقد كانت لوحة « **الرجل ذو الغليون** » ايذانا بمجىء لوحة « **لاعبو الورق** » التى صورها ليچيه فى ديسمبر ١٩١٧ . وتقوم هذه اللوحة على رؤيا واقعية آلية للانسان ، محاولة الربط بين البشرى والتكنيكى . **وكانت بداية الطريق نحو لغة تشكيلية جديدة .**

لقد اكتشف ليچيه الجمال فى آلة مطبعة ، فى عتلة متحركة ، فى المسامير ، فى سلم لولبى ، فى الاسطوانات والمخروطات والتروس والجرارات والمداخن والروافع وحلقات السلاسل ، وبصفة عامة فى كل أدوات الصناعة ومنتجاتها . ليس الجمال مقصورا على الطبيعة ولا محصورا فى أشياء بعينها . ان الجمال فى كل مكان .. فى ترتيب الآنية على الحائط فى المطبخ مثلا . وقد يكون فى ذلك جمال أكثر مما فى غرفة استقبال فاخرة الأثاث، بل اكثر مما فى كل المتاحف الرسمية أيضا . واذا وافقنا على هذه الفكرة أمكننا أن نتفاهم على فكرة « **الآلة الجميلة** » وأن نتصور معنى « **الجمال فى الآلة** » .

ويبين ذلك كم يعتمد فن ليچيه على اتجاه جديد فى تذوق الجمال ، لا يحتاج الى امرأة عارية ، أو كمان ، أو باقة زهر ، بل على الأخص



الافطار

الى أدوات الصـــناعة التى عرف ليچيه كيف يحولها الى تصاوير ذات بعدين ، بعد **الحقـــائق الجمالية** ، وبعد **الرموز الشعرية** .

لقد كان ليچيه يرى ويحس ويفكر فنيا على مستوى التجربة التكنيكية التى يتمثل فيها الوجه الجديد المميز لعصر طابعه الأساسى هو تغلغل الآلة وانتشـــارها فى الحياة اليـــومية . ولقد كانت العناصر الميكانيكيـــة هى **مصـــادر الهامه** على الأخص . وهو ما يكشف عن اهتمام أصـــولى هو النظر الى حركة الحياة الانسانية من خـــلال العامل الجديد الذى غزاها وهـــو الآلة ، تلك **الآلة التى نبه ليچيه الى انها صفة جديدة من صفات الحضارة المعاصرة ، وان الاعتـــداد بهذه الصفة هو الخطوة الكبيرة الى فن يضارع القرن العشرين** .

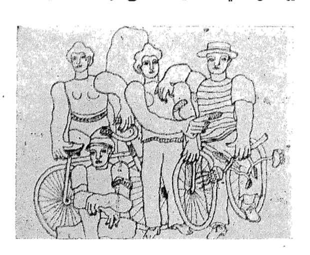
صحيح ان النظر الى الآلة واتخاذها أداة يعبر الفنان من خلالها عن وجهة نظره الى الوجود هو أيضا موقف مصورين آخرين غير ليچيه ، لكن موقف هذا الأخير هو موقف يتميز عن مواقف غيره . ان موقف **الآخرين من الآلة** ينضح بالقلق وعدم الارتياح اليها ، وهم يفضلون عادة الدعوة الى الهرب منها ومن نيرها . لقد أثارت الحضارة الآلية تقزز كثير من الفنانين ونقمتهم ، وتمرد فنهم عليها . واستخدموا الآلة محلا صبوا عليه سخطهم من أنفسهم ومن الحياة كلها . ويكفى أن نضرب مثالا على هـــذا الموقف بموقف ((**الداديين**)) من الآلة ، فقد كان موقفهم منها موقفا عدائيا ناقما . وكانوا يتوجسون فى أعماقهم خيفة منها ، ويرون فيها تهديدا وخطرا دائما بالعدوان على الانسان وتحطيمه .

أما موقف ليجيه فهو يزلزل ذلك الفصل غير المبرر بين الفن والتكنولوجيا ، ولهذا اعتبرت أعمال ليجيه من هذه الناحية تطورا ايجابيا ودعوة الى نبذ أساءة فهم الحضارة الآلية والاتجاه الى التجاوب معها ، ونفي الاعتقاد بأن الآلات هى مصنوعات بكماء مقززة تحركها نوايا عدوانية وغير جديرة بأن يستسيغها احساس الفنان المرهف .

ولا يدعو موقف ليجيه الى اخضاع الحياة الانسانية للآلة ، بل الى تأمل تلك الحياة من خلال طابعها الجديد . ولهذا فان القول بأن فن ليجيه مجرد فن آلى فيه افقار شديد له وتجاهل للشحنة الشاعرية التى يحتويها . فهو انما يستخلص من عالم الآلة أشكالا وألوانا تسترعى الانتباه لذاتها .

ان ليجيه يتخذ من القرن العشرين أرضية لفنه لكنه يعالج الأشكال المنبثقة من هذه الأرضية المعالجة التى ترقى بها الى تشييد عالم من الشكل واللون له منطقه الداخلى وقوانينه الجمالية الخاصة به والمتميزة عن القوانين التى تحكم الواقع الآلى ذاته ، حتى انه فى بعض لوحاته يحول الآلة الى تصاوير غير واقعية . ولهذا فان **ليجيه يقول : اننى أبتكر صور الآلات مثلما يبتكر غيرى صورا للمناظر الطبيعية .** ولهذا فان ليجيه ينظر الى الآلات التى نعانيها فى الحياة اليومية نظرة مجردة عن استخداماتها النفعية ، ويرقى بأشكالها من خلال معالجة أريبة الى مستوى للتوازن اللازم لقيام لوحة باقية الأثر . وهو يرمز بهذه الأشكال فى النهاية أيضا الى النظام الحسابى والهندسى الذى يحوط بالانسان الحديث .

ولفرنان ليجيه لوحة تمثلت فيها جوانب كثيرة من رؤيته الفنية هى لوحة ((**المدينة**))



راكبو الدراجات .

(١٩١٩ — ١٩٢٠) وهى تكوين حافل جاء ثمرة دراسات متأنية صبور . وتصور اللوحة مدينة القرن العشرين فتجول أنظارنا بين أشكال هندسية واقعية مثل لوحات الاعلان وأعمدة الكهرباء والسلالم المعدنية وواجهات العمائر وبلاط الأرصفة ، بين أشكال لا معنى لها الا بذاتها مثل الدوائر والمربعات والمستطيلات والخطوط المتعرجة وحروف الكتابة . ويسند ليجيه فى هذه اللوحة الى اللون الأبيض أهمية قصوى اذ يؤدى دور الفاصل بين مساحات الألوان الحمراء والصفراء والخضراء والسوداء والزرقاء . ولئن كانت هذه اللوحة قد استفادت من التجربة التكعيبية عند **جورج براك** ورفاقه والتجربة التسطيحية عند **هنرى ماتيس** ورفاقه الا أن اللوحة تعتبر معالجة طلية للروابط بين الأشكال والألوان . فالألوان موضوعة بحرية مطلقة واستقلال تام . وقد استخدمت أشكال ساكنة مقطعة هامدة للوصول الى تحقيق حركة لا يهدأ لها قرار .

نداء الحائط

من الأفكار الشائعة ان العمارة هى أم الفنون ، على أن من يتأمل الأمور بأناة يتبين ان الانسان يرسم قبل أن يبنى . وأن الكلمة الأولى ، **كلمة البدء** ، هى كلمة المصور . ومن خلال ذلك يمكننا أن نعاود النظر فى العلائق بين **التصوير والعمارة** وأن نضع الأمر فى نصابه الصحيح .

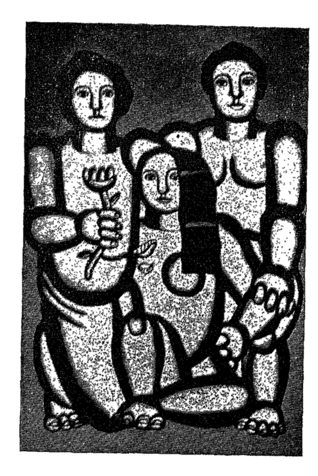
ان جوهر التصوير افصاح عن الروابط بين الانسان والوجود المحيط به . وتتغير وجهة النظر الى هذه الروابط بتغير الزمن التاريخى الذى تجرى فيه وبتبدل المكان الجغرافى الذى تدور فى أرجائه . ويمكن من تقصى التاريخ أن نستنبط الدور الذى لعبه التصوير فى التمهيد لمجىء أنماط العمارة المختلفة . فقد كان التصوير على الدوام عملية تحضير وتخيل للفراغات التى سيملؤها الانسان بعمائره ودور عمله وراحته ولهوه وعبادته . وعلى ذلك يجب النظر الى التصوير على انه عملية طليعية ذات وظيفة اجتماعية ، هى التعبير التجريبى عن تصورات مرئية وفراغية تأتى العمارة لتجسيمها وملئها بالأبنية دون أن تصل الى تحقيقها تحقيقا كاملا قط . فاذا كان التصوير يصب فى العمارة آخر الأمر فان العمارة تحيلنا الى التصوير على الدوام . وفى هذا الصدد يقول المصور **موندريان** (١٨٧٢ — ١٩٤٤) ((طالما أنه ليس ثمة عمارة جديدة ، فان على التصوير أن يقوم بعمل مالم تعمله العمارة بعد)) .

واذاكان **موندريان وفان دويزبرج** (١٨٨٣ — ١٩٣١) قد استشعرا احتياجات العمارة فى عصرهما فقد كان ليچيه بدوره واثقا من جدوى تجاربه التشكيلية على العمارة الحديثة ، ومن الحاجة الملحة فى العمارة المعاصرة الى التطور محتذية بذلك النمط من الرؤية الذى تجسد فى التيار الحديث فى الفن التشكيلى . واذا كان ليچيه قد استجاب الى الدعوة الحائطية فلاعترافه بالوظيفة السيكلوجية للون ، وبأهميته فى اثراء الحياة الاجتماعية . ولهذا يقول بعد تجربة الحرب التى دامت أربع سنوات : ما دامت الحرب قد وضعت أوزارها فان اللون سيسترد مكانته ، وهو فى سبيله الى أن يسود الحياة الجارية . **ان المساحة الملونة ضرورة أولية لا غناء عنها لحياة البشر ، مثل الماء والنار ، وهى ضرورية على الأخص لحياة محدودى الدخل من سكان المدن الذين كتب عليهم أن يعيشوا فى شقق صغيرة بين جدران تضيق عليهم الخناق ، فهم بحاجة الى الاحساس بالاتساع ، وبأن الحوائط تتراجع عنهم ، وتنحسر من حولهم** . وهذا الايحاء يمكن أن يقوم به اللون الخالص الذى أصبحت له كما قلنا وظيفة اجتماعية متزايدة فى حياة الانسان الحديث الذى يحيا فى عالم محكم من الأشكال الهندسية .

ولقد لمس ليچيه أثناء انجازه للوحة ((**المدينة**)) (١٩١٩ — ١٩٢٠) حاجة الفرشاة الى الحائط الفسيح ، وضرورة منح اللون الخالص استقلالا مطلقا ، ووجوب عدم التزام النقل عن الطبيعة وتوزيع اشكالها على المساحة الحائطية توزيعا توفيقيا لقيم التضاد .

ولقد كان لالتقاء ليچيه بموندريان وفان دويزبرج عام ١٩٢١ تأثير بين ، فقد لجأ ليچيه الى الاعتماد فى أعماله التشكيلية على الزاوية القائمة وتحاشى استخدام الخط المنحنى وان ظل عشقه ملازما له على الدوام . وقد اعتبر ليچيه آراء موندريان وسيلة ناجعة للتطهر من الحساسية القديمة ونوعا فعالا من التحرر الكلى من العالم القديم بكل مضامينه ، وسلاحا مضادا لتشاؤمية الداديين وعبثهم .

ولقد أنتج ليچيه فى هذه الفترة أعمالا تجريدية تماما استهدف منها أن تستخدم مستقبلا استخداما معماريا . وقد اختبر ليچيه من خلالها قدرة اللون على تحريك السطوح وباستخدامه نتائج هذه التجارب وجد ان المسكن



ثلاث نساء وزهرة

الحديث يمكن الايحاء باتساعه عن طريق اللون : حائط مطلى بالأزرق الفاتح مثلا يتراجع ، حائط أسود يتقدم ، حائط أصفر يختفى من أمام العين ويتلاشى . وفى هذا الصدد يقول ليچيه ان الحاجة الى التنوع اللونى ماسة فى بيوت محدودى الدخل حيث تعيش الأسر العمالية ، وذلك للايحاء بالاتساع المفتقد والرحابة المستحبة مما يحقق الراحة النفسية للكادحين من أبناء الشعب . ان المواطن محدود الدخل الذى قد لا يمكنه لضيق موارده أن يزين حوائط بيته بلوحات جميلة تدخل السرور والبهجة الى نفسه ، تصبح المساحات الملونة ضرورة حيوية له .

ان الدعوة الى انفراج الشكل وانبساط السطح وتنوير الفراغات ، والتجارب التى أجراها رواد التيار الحديث فى الفن من أمثال ليچيه فى سبيل تلك الدعوة لهى من أهم ما توصل اليه فنانو القرن العشرين وأبعدها أثرا فى حياة الانسان . وليس ما هو أبلغ من اعتراف أستاذ العمارة الكبير **ليكوربوزيه** بابتكارات ليچيه التشكيلية ، فلقد قال عنه عام ١٩٢٩ انه ((**مصور**

القرن العشرين الذى يدعـو فنه الى تعبيرات معمارية جديدة » .

الشكل الانسانى من خلال الحضارة الآلية

على الرغم من انصراف ليچيه الى المعالجة التجريدية فى لوحاته الا أنه كان دائم الحنين الى الشكل الانسانى . وقد انتهى به الأمر الى العودة للشكل الانسانى من خلال رؤى الحضارة الآلية . وقد توصل ليچيه من ذلك الى ابتداع رؤى انفرد بها وتميـز ، وهى فى الوقت ذاته رؤى عصرية تماما ، فهى لم تكن لتخطر ببال مصور أو ذواق فى عصر من العصور السابقة . واصبح يكفى أن تقع عيناك على لوحة أو رسم لليچيه حتى تهتف قائلا : هذا ليچيه ، وهذه شخوصه ، لا شـك فى ذلك !

ولقـد بدأ ليچيه بأن ابتـدع فى لوحاته عام ١٩٢٠ مخلوقات معدنية لا تكاد تميزها عن الآلات التى تعمل عليها او تحيا فى خضمها ، ولا من المشهد الصناعى الذى يتحرك بين أرجائه . حتى المرأة التى تتزين أمام مرآتها تتخذ طابع الانسان الآلى .

على ان ليچيه ما لبث أن تطور الى « **الانسان القوى** » . فبعد قليل من الزمن أخذت النسوة ــ دون أن تنفصل تماما عن عالم الآلة ــ تكتسى بطابع من القداسـة والجلال . أجسادها ربعة صلبة ، راسخة كالطود ، لا تهتز ولا ترتجف . رقابها غليظة مثل أعمدة فولاذية ،ورؤوسها كروية تكسوها المهابة والثبات ، عيونها تأسرنا بنظرات مستبدة غامضة ، تطالبنا بالثقة دون أن نعرف ما اذا كانت تسمع صلواتنا . انها دمى حقيقية تسجيدات لما فى أعماقنا من عطش الى المطلق ، اجابات مواسـية لرغباتنا فى الفرار من المرض والشيخوخة . ولئن كانت هذه النسوة تذكرنا ببعض التماثيل القديمة الا أنه من الخطأ الاعتقاد بأنها تبعث فى مخيلة مبتدعها من مجرد ذكريات وانطباعات مستقاة من زيارة المتاحف .

انك لا تعرف شيئا من خصوصيات هـذه الكائنات ذات الاثداء الخشبية والأعناق الفولاذية والشعور المنسابة كصفائح الزنك . علي انه فى هذه الأشكال الانسانية الآلية تتجلى قمة النضج فى فن ليچيه . **الشكل الانسانى يفرض وجوده على العالم الآلى ، وذلك من خلال اكتسائه بطابع الآلة وتطبعه بطابعها ، فيبدو كما لو كان صنوا لها وندا . وتتجلى فى تلك المخـلوقات ذات الأذرع والرقاب والسيقان والصدور الفولاذية عزيمة تلك المخلوقات وصلابتها وقدرتها التى لا تفل على أن تحيا مع الآلة وتسيطر عليها** ، ما دامت شخوصا فولاذية الارادة مثل المحركات والتروس فى الآلات الحديثة . انها ذات نظرات صارمة نفاذة وقسمات ثابتة لا تتغير ، بلا مضمون سيكلوجى ، بلا اسم ، بلا روح ، مثل أولئك الذين يحيون فى المـدن الكبيرة . لوحات هى نتاج حوار عميق بين ليچيه والوسط الآلى المحيط به . ومن أمثلة هـذه اللوحات نذكر لوحة « **ثلاث نساء وزهرة** » (١٩٢٠) و « **الافطار الكبير** » (١٩٢١) .

وفيما بعد عندما صور ليچيه « **الغطاسين** » و « **راكبى الدرجـات** » (١٩٤٠ ــ ١٩٤٦) و « **البنـائين** » (١٩٥٠) و « **نزهة فى الريف** » (١٩٥٢ ــ ١٩٥٤) و « **الراقصـين** » (١٩٤٢) و « **البهلوانات** » (١٩٤٣ ــ ١٩٤٨) حيث تتشابك الأجساد والأذرع والسيقان فى كل الاتجاهات ، قلت مسحة القداسة المرتسمة على شخوصه ، لكن رغم انها مستقاة من الحياة الشعبية اليومية الا انها تنتمى بدورها ولا شك الى جيل اكثر قوة وحيوية ومضاء من جيلنا اننا لا نلحظ عليها أدنى سمات المرض أو الوجع أو الضيق النفسى . وبينما يهدف كثير من المصورين المعاصرين الى بلبلة أفكارنا واقلاقنا واشعال مخاوفنا ، فان ليچيه يسعى على العكس الى أن يعزينا ويشد من عزائمنا ويبث الأمان والطمأنينة فى قلوبنا .

ولقد أدخل ليچيه الى عالمه الآلى الشـكل الانسانى من واقع أولئك المحيطين بالآلة . وكان الأشخاص الذين يدرجهم فى تكويناته أول الأمر يدرجون كعناصر اضافية فى خضم أشكال وتروس وآلات تجعل هذه الأشخاص فى النهاية مجرد جزء من هذا العالم الصناعى المتشابك ، على انه ما لبث الشكل الانسانى أن ساد لوحات ليچيه ، لكن هؤلاء البشر ظلوا على اى حال دمى آلية ، وفى خاتمة المطاف شيد ليچيه فنا يتصف بالضخامة والعظمة مشحونا بشخوص واقعية ولاواقعية معا ، عادية وغريبة ، مهيبة وسوقية فى الوقت ذاته .

كان فيرنان ليچيه طوال حياته منشغلا بفنه وعمله دائب التأمل فى أوضاع الحيـاة الحديثة بصخبها وسرعتها وتوتراتها المتمـلة بتأثير الحضارة الصناعية . ولقد كان ليچيه رجـلا يعيش فى عصره ويتحدث حديث هذا العصر . وكان حديث الواثق من نفسه حتى انه لم يجد الحاجة الى أن يرتاد متحفا أو أن ينقل عن نموذج قديم . ولم تكن فى فنه نبرة قلق أو تشاؤم . لقد كان ليچيه مع المستقبل لا مع الماضى .. وكان المستقبل كله له .

نعيم عطية

المضمون الانساني الهادف



تماما مثل احـــدى بطلات **شكسبير** ، يمكن **لشارل سبنسر شابلن** أن يقول : « **عنـدما ولدت ، كانت هناك نجمة ترقص** » ، ذلك لأنه ولد فى لندن (١٨٨٩) فى حى كننجتون الفقير من أب موسيقار وأم راقصة .

واستقبلته الألحان كما استقبلته متاعب الفقر المدقع . فعرف شارلى الصغير شقاء الطفولة ، هو وأخوه ، كأبطال **ديكنز** الصغار . وكانا يسرحان فى جو لندن الكئيب المشبع بالضباب البارد ، ويقفان فى الشوارع ليرقبا الرجل العجوز أو بائع الطماطم أو رجل الشرطة أو الكلب الضال المصاب بالجرب أو أى منظر آخر من آلاف المناظر التى تعج بها حوارى لنـــدن المزدحمة . فالى جانب نمو تلك الناحية الشاعرية التى تنبثق من مشاهدة الأشياء حوله ، تعاطفت نفسه مع الانسان البسيط الفقير المغلوب على أمره . وهو الآن رغم اكتنازه لثروة ضخمة تجعله فى عداد أصحاب الملايين ما زال يرتبط نفسيا بهذا التسلط القوى الذى عرفه أيام الفقر والذى يجعله حتى الآن لا يستسيغ البذخ الكثير .

وعندما كان ناشئا ، مثل شارلى أدوارا صغيرة فى مسرح كارنو Karno . وأول دور ظهر فيه على هيئة كلب يحترف العلم . ولما كان الجمهور الانجليزى شـــديدا فى أحكامه ، فقد كان الاختبار بالنسبة اليه شاقا ، لأن خمس دقائق من التفاهة كافية جدا لاسقاط أعظم ممثل . ولذا كان الموقف يتطلب السرعة والـكفاءة العالية . وكانت المناظر الكوميدية التى قام بها بسيطة التكوين وواضحة المغزى ، كأن يضرب اللاعب على كمنجة فلا تصدر صوتا أو كأن تتوالى المطاردات وتتلاحق الفيضـــانات وتترادف الانهيارات . وفى هذه النواحى برز شارلى شابلن بالتعبير الصامت .

١ ــ التعبير الصامت

ومما لا شك فيه أن هـــذا النوع من التمثيل يستلزم صفات وقدرات خاصة لا تتوافر عادة الا فى الممثل الكفء الذى يستطيع أن يعبر بالحركة عن دخيلة نفسه .

والصفة الأولى التى نلمسها فى شـــارلى شابلن هى قدرته البارعة على التمثيل الصامت . والتمثيل الصامت هو النقل بالحركة البارعة عن الانسان وعن الطبيعة . انه اعادة لحركة الصاعقة وهى تحرق المبـانى ، أو للشجرة

عند شارلى شابلن

سمير وهبى



وهى تزهر ، أو للمياه وهى تنساب . فى هذا المجال نجد أن الطفل يبرع فيه عادة ، كذلك المهرج والرجل البدائى . وللوصول الى أهدافهم يشتركون فى التمثيل بكل جسدهم . وقبل استخدام اللفظ أو الفكرة ، توجد حركة العين وتعبير الوجه وتحريك اليد والبطن والقدم . وبدلا من استخدام الجملة المبهمة التى اخترعها العقل ، فان الممثل الصامت يفضل التعبير بالجملة الطبيعية المكونة من سلسلة متصلة من الحركات المعبرة .

وقد ذكر **جورج سادول** فى كتابه « **حياة شارلو** » Sadoul ; Vie de Charlot (المطبوع فى سنة ١٩٥٢) قول شارلى شابلن عن والدته : « انها كانت أبرع ممثلة صامتة رأتها عيناى . كانت تجلس الى النافذة ساعات طويلة ثم تأتى لتعبر باليدين والعينين والتعبير الحركى عن كل ما يدور فى الشارع . وكانت لا تكف مطلقا عن ذلك لقد تعلمت أن أدرس الانسان من كثرة مشاهدتى لها (صفحة ١٣ ــ ١٤) .

فلا غرابة اذن ، اذا ارتقى شارلى الى درجة العالمية ، وذلك لأن التعبير الصامت لا وطن له ، فهو لا يرتبط بلغة وطنية . ان لغة ما قد تحد من الانتشار . أما التعبير الجسدى بالحركة الذكية فهو ينتمى الى الانسان أينما كان . وقد برع شارلى شابلن فى استخدام كفاءاته كراقص وكمهرج .

• « عندما ولدت كانت هناك نجمة ترقص »
• « أينما كنت ، وكيفما كنت ، ساعدها حتى النهاية »

وجدير بالذكر أن الممثل الصامت الذى ينجح فى عمله الى درجة عالية من الكفاءة هو فى غالب الأمر انسان له شخصية مهزوزة . ان الممثل الصامت مخلوق قلق دائما ، يهرب من نفسه ويجد تحقيق ذاته فى شخص آخر يقلده . **وشارلى عرف الألم النفسى والوحدة وعانى طويلا من شعور الاغتراب** ، وعندما كان فى كاليفورنيا يقضى الســـاعات الطويلة امام المحيط الواسع دون أن ينطق بكلمة واحدة . وهو لا يستطيع أن يبدأ عملا فى الاستوديو الا عندما تهدأ نفسه من الداخل عندئذ ، وعندئذ فقط يتفوق على نفسه ويصبح خلاقا ممتازا . ومن هنا نعرف قدر شخصية « شارلى » التى خلفها لنا واهميتها فى عالم التمثيل الصامت ، وهى الشخصية التى وصفها **صمويل جلدوين** بقوله : « له عينان زرقاوان داكنتان مليئتان بالضباب الذى يرتفع من الهضاب فى فصل الخريف . والعينان بهما أحلام وشاعرية وحزن دفين . أما الوجه فهو قاموس غنى من التعابير . وعلى العموم ، فان الوجه بالنسبة لبقية الجسد اقل أهميـــة . فالأيدى الذكية والقدمان المتحركتان لهما دور لا يقل مطلقـــا عن دور الفخذين النحيلين الشبيهين بسيقان العناكب فى خفتهما . وملابس شارلى ابتداء من السترة القصيرة والبنطلون الواسع ، جميعها لها دلالة عميقة فى التعبير الصريح عن دخيلة نفسه وحتى قبعته اللينة ترمز الى كبرياء أهالى لندن (فى عام ١٩١١) . وطريقة قص الشاربين والمشية أيضا جميعها عناصر أدخلها شابلن ، وظلت ثابتة فى أذهان جمهوره . ولا يكاد يراها أحـــد حتى يصيح من أعماقه : « **هـــذا هو شارلى !** » .

وكل فيلم يخرجه شارل شابلن ، ينبثق من نفســه ، تماما كما تخرج العناكب نسيجها . انها من افراز عبقريته الفذة . وسر عبقريته أنه يعتمد على الحدس وينفذ آراءه فى سرعة . قال مرة : « **انى أرى كل شئ فى عشر ثوان أو لا أرى شيئا على الاطلاق !** » وهو ينفذ فى عشر ثوان ما يفعله عادة الفنان المحترف فى عشر دقائق . ولا يغيب عن بالنا أنه أتى الى المسرح والسينما من دور الملاهى الصادحة بموسيقاها حيث لا يتجاوز الدور فيها ثمانى دقائق على الأكثر .

وعلينا أن نتذكر المطاردات . ان المطاردة من المناظر المستحبة دائما فى عالم السينما ، لأن عنصر الحركة متوفر فيها . وفى المطاردة كم من سلالم يتدحرج عليها الممثل ، وكم من الأبواب الثابتة أو التى تلف عليه أن يتخطاها ، وكم منحنى عليه أن يثب حوله دون أن ينزلق .. وكم وكم .. واى خفة يجب عليه أن يتقنها حتى يستطيع أن يختبئ داخل دولاب صغير أو تحت طاولة قصيرة الأرجل . وفى كل مرة يؤدى الحركات فى براعة وفى سرعة متزايدة ، وكأنه يتفوق على نفسه باستمرار . على أن هذه السرعة ليس معناها على الاطلاق أن يؤدى عمله بغير اتقان ، وانما على العكس ، أن يصل به الى درجة عالية من الكفاءة والمهارة والدقة . وهو لا يتوانى فى استعداده ولا يرى بأسا من أن يعيد تمرينه مئات المرات حتى يصل به الى درجة عالية من الاتقان تقرب من الكمال المنشود .

وهناك ناحية أخرى وهى اجادته للسكون التام . وهذه المهارة تعلمها من اليابانيين . ان الممثل الصامت هو الذى يستطيع ايقاف حركته تماما ويظل فى حالة سكون مطلق ، ويبرع فى تمثيل الحياة والموت أيضا . فى أحد أفلامه الأولى نجد شابلن مطاردا من البوليس . وعنـــدما يصل الى حديقة مزروعة بأشجار الفاكهة يقف ويحول نفسه الى شجرة ساكنة وتصبح يداه وقدماه فروعا . أما صدره فيصبح ساقا لها . وفى فيلمه المعروف « **أضواء المسرح** » عندما يريد أن يدخل السرور فى قلب الراقصة المشلولة نجده يسليها بأن يقلد الصخرة تارة ، والشجرة تارة أخرى ، وأخيرا يتحول الى زهرة البانسيه » ! .

وفى المواقف المأسوية يقف ســـاكنا وتتوقف الحياة فيه . ففى فيلم « **الدكتاتور العظيم** » نراه يتجمد أمام المنزل الذى يحترق كأنه صخرة وفى « **البحث عن الذهب** » نجد الفقير الصغير فى ليلة عيد الميلاد ينتظر « **جورجيا** » . ولكن الأميرة الصغيرة لا تحضر : كما لا تحضر زميلاتها . وذبلت الشموع بعد أن احترقت ببطء . ويخرج شارلى ويمر أمام الخمارة وهو فى غاية البؤس فيرى من خلال زجاجها جورجيـــا وهى تجالس الرجال والكل يتنافس لارضائها . انه يتألم ولكنه لا يدين أحدا . وهو على حداثة سنه يتصرف وكأنه شخص بالغ قادته قدماه ليشاهد حماقة قام بها أحد الصغار . ولا يسع المشاهد الا أن يهتز من روعة المنظر .

وشارلى من أشد المقتنعين بروعة الصمت . فلما اخترعت السينما الناطقة ، ظن أن الأفلام الجديدة سوف تقضى على القديمة وان اللغو سرعان ما سيغمر التعبير الفنى الحاذق . غير أننا نلحظ أن حركاته وتعابيره قد احتفظت دائما بنقاوتها الفنية واصالتها الرائعة ، كما نرى ذلك فى فيلم من أواخر أفلامه : **أضواء المسرح** (١٩٥٢) .



٢ ــ الشاعر

واذا جمعنا الآن جميع صفاته الشخصية ، أو بالأحرى صفات شخصية ((شارلى)) المعروفة ونظرنا اليها نظرة شاملة ، محاولين أن نفهم ماهية شارلى ، وجدنا أنه يمثل شخصية ليست بسيطة على الاطلاق . ان ثمة ضغطا داخليا يمزقه ، كأن هناك أضدادا تشده ، وكل قوة منها تشده الى ناحية .

ان المتشرد ذا الملابس الرثة ، بسرواله الواسع وحذائه الضخم تتسلط عليه أفكار الاناقة الزائدة . وهذا الشخص العادى الذى يطارده رجال البوليس ولا يقبله الأغنياء ولا تحبه النساء نجده محتاجا الى عطف الجميع ، طامعا فى محبتهم ورعايتهم . واهتمامه بأن يضحكنا وأن يجعلنا نبتسم لا يشغل فى واقع الأمر غير السطح ، لأن قلبا دائما ينبض فى الداخل . انه قلب شاب يبنى أحلامه رغم كل الاساءات وخيبة الأمل . ان المشاهدين لرواياته ، حتى الساذج منهم ، يلاحظون أن هذا الفنان الخفيف الظل الذى يسليهم على الشاشة ليس مجرد مهرج ، وانما يحمل فى طيات قلبه مشاكل وقيما . وهذا الممثل السريع الحركة الذى يحمل عصاه ويحركها فى خفة يتقدم دائما الى حيث تمتزج الفلسفة بالضحك والشعر بالابتسام . ان شاعريته تمتزج بالتشرد والضياع . واذا وصف شابلن نفسه بأنه انسان لا جذور له ، فانه لا يجافى الواقع ، لأن شخصيته تمثل هذا النتاج البشرى الطريد من المجتمع وتجسد لنا صورة السجين ، المكروه ، الطريد الذى لفظه المجتمع القاسى الظالم . غير أنه يجمع الى جانب ذلك صفة الحالم والشاعر أو ذلك الشخص الذى يسكن سيارا آخر . والقدر يضعه دائما فى مواجهة الأقوياء . فهو دائما فى شخصية داود الصغير ازاء جوليات الجبار ، أو هو المسيح فى مواجهة هيرودس . انه بمفرده أمام جبروت الاقوياء فى المجتمع الحالى .. وهو يتصرف فى بادىء الأمر بالهروب منهم حتى يستطيع أن يعود اليهم لملاقاتهم وللسخرية منهم وتدميرهم فى نهاية الأمر بوسائله التى قد تكون بدائية . وهذا هو المغزى الدائم لمطارداته . ونراه دائما وباستمرار فى هيئة الشاعر الذى نزل الينا من سيار آخر . فهو غريب عن عالمنا الذى نعرفه ، غير أنه يرى مالا يراه الآخرون ، ولا يرى ما يشاهدونه أمام أعينهم ! .

وباستمرار نجده فى بداية أفلامه يتورط فى مسائل صعبة . فمثلا نجده يحاول انجاز شىء فلا يستطيع . كأن يريد مثلا أن يركب طائرة ، فلا تحضر فى موعدها أو لا تحضر على الاطلاق . أو كأن يفقد شيئا يمتلكه . وحتى الاشياء ، نجدها تتخذ منه موقفا عدائيا ، كأن يرى سجادة مرسوما عليها صورة أسد ، فاذا ما خطا عليها عضت قدمه ! أو نراه يدلف الى باب مطعم ، فيمسك به الباب ولا يستطيع الافلات منه ، أو تنفجر فى وجهه زجاجة المياه الغازية . واذا سقط المطر ، فان نقاطه تتساقط فى انفه . ان جميع هذه المناظر لها أصل فى التمثيليات الصامتة التى مارسها فى مسرح كارنو فى بداية حياته الفنية ، ولكنه استطاع أن يطورها وأن يضيف اليها هذا العنصر الثابت الذى نجده دائما فى أعماله . **ان الشر الجاثم فى الأشياء مرده الى الشر الموجود فى نفوس البشر .** ان شارلى هو الشخص الطريد الأبدى . ان الانسانية لا تهتم به . حتى حبيبته ، فانها تخلف موعدها . واذا اظهر ولهه لفتاة فهى لا تبادله الحب .

وهكذا يطوى حياته وحيدا منفردا لا جذور له . انه المتشرد ، الشاعر ، الطريد ، المسكين . ومن هنا كانت نظرته التائهة ... نظرة المتألم لغير ذنب جناه ، ويشعر بذنبه الذى ولد به .. ثم يجد أنه من الطبيعى أن يجازى وأن يسجن وأن يطرد . فهو يشعر بأنه نفاية هذا المجتمع المتطور المتقدم الحديث . ولكن شارلى ليس فوضويا . واذا هو مارس الممنوعات ، فهو يقترفها على طريقة الأطفال الذين يتقدمون فى نقاوة السريرة وعيونهم مفتوحة فى سذاجة وبراءة . والصلة بين الفوضوى وبين شارلى كالصلة بين كيس فارغ منفوخ بالهواء وبين القنبلة المدمرة ! .

ويعرف شارلى الوسيلة التى ينتزع بها الابتسام ، كأن يدخل مثلا محلا لبيع اللحوم ، ويمسك بالسجق ، كما يمسك الراكب بالجلدة التى تتدلى من الترام ليحفظ توازنه . وفى فيلمه **(البحث عن الذهب)** نجده جائعا ، فيغلى حذاءه ، ثم يتحسسه ببطء بالشوكة كما تفعل الطاهية ، حتى اذا ما انتهى من طهيه وضعه على مائدة الطعام ، اخرج منــه المسامير ومصمصها كما يمصمص العظام ، ثم يمضى فيأكل الرباط بنفس الطريقة التى يأكل الناس بها المكرونة ! ان شارلى بارع فى نقل حركات موقف معين الى موقف آخر .

انه يعلم ان المجتمع ملىء بأناس مظلومين ومحطمين . والسبب يرجع الى أن المجتمع قد استبدل بنظامه الطبيعى (أى الانسانى حقا) نظما ميكانيكية . والانسان الحالى يقاسى المر من الرقابة الشديدة فى المصانع ومن نوبات العمل المتلاحقة ومن الآلات الرهيبة الخالية من الروح والاحساس . وكأن شارلى يريد أن يذل الانسان المتعالى وأن يجعله

يتحقق من فشل عقله ومنطقه . وهو عادة يكتفى بأن يريه الخسائر الطفيفة التى تخلو من الدم . ان الانسان يعتقد انه يسيطر على الحيوانات والأشياء وانه سيد جسده انه يريد السلطان والحكم . وكثيرا ما يصل اليه . ولكن فجأة ، يرى الانسان كل شىء حوله ينهار . ويفشل العقل وينهار المنطق السوى . فى فيلم « **أضواء المدينة** » يبتلع شارلى صفارة ويظل يصفر بها فى كل شهيق وزفير . ولما كانت الصفارة رمزا للسلطة ، فقد تعقدت الأمور حوله تعقدا غريبا . وكأن هذا الخطأ الصغير قد سبب فراغا ، كانخفاض مفاجىء فى طبقات الهواء العليا ، يجذب اليه العالم العاقل ويبدده .

٣ ـ الفقيــر

ما كان لشارلى شابلن أن يصل الى مكانته الفريدة اذا اكتفى بأن يضحك العالم فحسب ولكنه أوجب على نفسه أن يجسد فكرة فريدة وعالمية ، كأن يختار مثلا شخصية تاريخية ويكشف لنا عن كل أبعادها النفسية ، أو أية شخصية مأسوية . وقد نجح هذا الممثل فى تجسيد شخصية أجاد اختيارها . انها شخصية « الفقير » . وقد وصف شارلى شابلن شخصية الرجل الفقير فى المجتمع الأمريكى فى النصف الأول من القرن الحالى ، أى فى زمن ساد فيه المال فى قوة وصلابة ناطحات السحاب . أن شارلى هو شخص بائس غير متناغم مع عصره ، انه شخص يلفظه المجتمع على الهامش ، تماما كما يطرد الصيرفى العملة المزيفة . ان جميع أفلامه : **السيرك . الطفل . البحث عن الذهب . الأزمان الحديثة . أضواء المدينة . المسيو فردو . أضواء المسرح** ، جميعها تكشف عن تلك الحقائق الساطعة ، جميعهـا تتحدث عن صراع غير متكافىء .. فما هى تلك الحقيقـة الاجتماعيـة التى يريد الكشف عنها . وما تلك النواحى التى تكشف القناع عن هذا العالم المادى ؟ .

فى « **أضواء المدينـة** » مثلا ، نجد بائعة عمياء تقع فى غرام شارلى ، لأنهـا خدعت فيه وظنت أنه الشخص الغنى الذى نزل من السيارة . أما الشخص المليونير فلم يكن يحسن على شارلى الا فى الساعة التى يكون الخمر قد لعبت برأسـه . وهكذا فالسعادة لا تأتى الى شارلى الا عن طريق الخطأ أو المصادفة ، وليس عن طريق القصد والتدبير .

أما الصراع الاجتماعى الذى عناه شارلى فى أفلامه ، فقد تحدث عنـه كل المصلحين من قبل . فالانسانية منقسمة الى قسمين : أغنياء وفقراء وكل فريق ينفصل عن الآخر بفوارق رهيبة . ان الفكـرة فى ذاتها بدائية وسهلة . ولكن لا يمكن نفيها أو التقليل من شأنها .

والى جانب الغنى يقف الخدم . أما الفقراء فلا أحد حولهم ، فيما عدا الطفل . وفى صف الأغنياء ، يقف رجل الشرطة العنيف . وفى أحد الأفلام ، أصبح هذا الشرطى دكتاتورا طاغية . وتوجد أيضا المرأة المدللة التى نشأت فقيرة ، ثم انتقلت الى معسكر الأغنياء . ونجد أيضا الخدم الذين يقفون عند الحد الفاصل بين الطبقتين ، ولكنهم فى ذات الوقت يمنعون الفقير من اقتحام عالم المقتدرين . والموضوع غير جديد . فمنذ زمن **هوميروس** ونحن نجد الشاعر الأعمى فى الياذته يتحسر على الطفل اليتيم الفقير فى قريته . وكل الأديان السماوية تحدثت

كاندينسكى وثورة الفــن التشــكيلى

فاسيلى كاندينسكى Wassily Kan-dinsky فنان استطاع أن يخضــع المذهب التجريدى لخدمة الرســم والتصوير فى القرن العشرين . ويعتبر التجديد الذى أضافه كاندينسـكى تجديدا لا يعتمد على النواحى العلمية بقدر ما يعكس معنويات وروح العصر . وكاندينسـكى من أكثر الفنانين اعجابا بالفن الشعبى لأنه يحلق بالانسان فى آفاق رومانســية رقيقة ويملؤه بشفافية وطاقة روحيــة فريدة .

ويعتقد كاندينسكى أن الفن الشعبى هو الملهم الأول للموســـيقار « سترافينسكى » واليـــه يرجـع الفضل فى تلحين موسيقى « **الطائر النارى** » The Fire Bird ملك الموسيقى الصاخبة المليئة بالبهجة والجمال والتى استنبطها من الأساطير الشعبية التقليدية . والحال كذلك مع المثال « **برانكوزى** » Brancusi الذى استوحى فكرة **طائر «المايسترا»** Maistra الخرافيــة من الأساطير الرومانية القديمة .

وللاحتفال بميلاد كاندينسكى، ذلك الفنان الذى لا يجود الزمن بمثـله الا كل قــرن أقام متحف « **مانهاتن ججينهيم** Manhatteins Guggeiheim معرضا خاصـــا لأعمال كاندينسكى تناول رسوماته التى صورت بطريقة الفن الشعبى التقليدية .

ولقد ابتدأ كاندينسكى حيـــاته الفنية بالرسم على الأقداح الزجاجية بمساعدة تلميذته وعشيقته «**جابرييل مونتر** Gabriele Munter التى نقلت الفن التقليـدى عن أقداح بافاريه مزدانة برسومات مختلفة . وأعمال كاندينسكى الفنية تتسم بالطـــابع الحرفى نظرا لأنه يلون اطارات الصور ويزينها بالرسومات .

عن الفقير الطيب فى مواجهـــة الغنى اللئيم الذى يكتنز المال . وحتى فى أمريكا الفنية ، نسمع من وقت الى آخر صيحات **شـــتاينبك وكالدويل وسنكلير** التى تكشف عن جشع المستغلين . وفى أوروبا ارتفعت صيحات **برجسون وكاريل والكونت دى نوى وهكسلى** لتصم سـلطان المال على النفوس . ولا غرابة ، فقد اتهمت أمريكا شارلى شابلن بالشيوعية ، وبأنه عدو للتقدم الصناعى . ولكن **غاندى** قد تكلم ضد الآلة بألفاظ أقسى من كلام شابلن .

ان شابلن فقير حاول جهـد طاقته أن يغير الأوضاع حوله . وداخل نفسه قوة دفع لا تنتهى . انه يريد شيئا محددا ، وهو لذلك يرسم لنفسه هدفا . ومن خلال الفيلم نجده يقترب منه فى بطء ، ولكن فى الحاح ، كأنه ينشد ظهور عالم تسوده الروح الأخـــوية ولا تفرقه الأحقاد الناشئة عن الفروق بين الأجناس البشرية أو الثروة أو العلم . وهو لا يستسلم أبدا للفشل ولا يسمح مطلقا لقوى الشر أن تنال من سكينة نفسه .

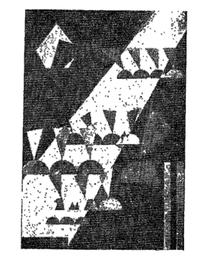
هنــاك اعتراض يمكن للبعض استخلاصه من فيلمه المسمى « **المسيو فيردو** » Monsieur Verdoux ففى هذا الفيلم كان شارلى قاسى القلب . كان سفاحا ، يتزوج النساء الثريات ثم يقتلهن . والحقيقـــة أنه يسخر من النساء الأمريكيات الأرامل اللائى يشترين المتعة بنقودهن الوفيرة . ومما لا شك فيه أن شابلن قد وجد فى هـــذا الفيلم متنفسا له ، لأنه كان دائما الشخص المكروه من الأغنياء ، المطارد من رجال الشرطة ، المهجور من النساء ، فأراد فى تلك المرة أن ينتقم منهم جميعا وبنفس أسلحتهم !

وفى فيلمه المشهور : « **أضواء المسرح** » استطاع أن يبلور فلسفته أنه يروى قصة « كالفيرو » المهرج العجوز الذى يطرده المسرح لأنه فقد قدرته على تسلية الجمهور . وعندما يلتقى بالراقصة الناشئة « تيرى » يشجعها رغم عاهتها التى تجعلها تلازم الفراش ، فيشعل فى نفسها روح الأمل والكفاح . وعندما يفشل هو فيما بعد ، تشجعه الفتاة التى نفخ فيها روح الكفاح . ثم تأتى صورة رائعة ، هى صورة المهرج وهو جالس فى كواليس الأوبرا . انه أصبح كهلا . وكشف له أضواء المسرح عن الغضون التى تملأ وجهه . ثم تنطفىء الأضواء .. الواحد تلو الآخر ، ليدلف الوجه تماما فى الظلام الرهيب . ولا يموت كالفيرو الا بعد أن ينجح فى اسعاد جمهوره للمرة الأخيرة .

انه فيلم يقترب من الميلودراما ، وفيه نجد فلسفة شابلن فى قمة وضوحها . انها تحتوى على المبادىء التى يعتنقها ، مثل المعاونة الصادقة والروح الأخوية والطيبة التى تختلط بالسذاجة . ولكن رغم كل هذه الجهود ، فان الشر موجود . وثمة ملاحظة هامة فى هذا الفيلم : انه يحتوى على صلاة صادرة من أعماق القلب . ففى اللحظة التى تدخل فيها « تيرى » خشبة المسرح ، يركع كالفيرو فى الكواليس ويوجه دعاءه الى الله ، وهو اله لا يعرفه جيد المعرفة . لننظر كيف يحدثه ... « **أينما كنت ، وكيفما كنت ، ساعدها حتى النهاية !** » .

فهل لنا أن نستخلص ان هناك عنصرا جديدا يدخل فى نفوسنا الأمل ؟ أو أن نرى هنا اعترافا بأن ثمة شيئا أكبر من قدرة الانســـان ؟ وفى هذا الموقف وفى عديد من المواقف الأخرى ، على المشاهد وحده يقع عاتق التفسير .

سمير وهبى



الاستقرار

وتميزت أعمـــــال كاندينسكى الكرتونية بروح الفكاهة . ويظهر لنا فى لوحة « **البعث** » Resurrection شخص راكع فى زى أحمر قانى مزدان باللونين الأخضر والأســـود ورافع يديه أعلى أذنيه كأنه يصم سمعه عن أصوات طبول غامضة المصـــدر . وتقسم اللوحة بفطنـــة وذكاء كما تصور بأسلوب حـــــرج وتكوينات انسيابية روح كاندينسكى الفنية .

وهنـــا يختلف « كاندينسكى » عن « **مارك شاجال** » فالأخير يعتمد على الجاذبية فى أعماله وتظهر بوضـــوح فى رسوماته المصورة على الكانفاه .

ولقد اتسم فن كاندينسكى بالقـــوة فى العشرينات . وهى الفترة التى كان يزاول فيها عمل التدريس فى معهـــد « **بوهاس** » Bauhaus. بألمانيا وترى كاندينسكى يتجه الى الرســـــم الهندسى والنظام الدقيق فى لوحـــة « الاســـتقرار » Stabibity وهو الطابع الذى يميز الفن التجريدى . ولقد استطاع كاندينسكى أن يخلق فنا جميلا يحمل طابعا خاصا وادراكا فريدا ويظهر هذا فى أعمـــاله التى خلفها وفى الرســـومات الزجاجية الباقارية والصور العـــديدة التى تعرف بوطنه روسيا .



والتجديد فى الأدب

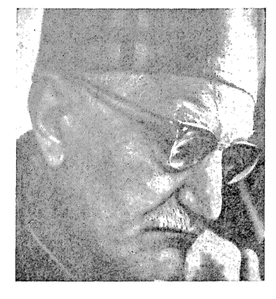


بين الوظائف والعمل الخالد :

حين قام المرحوم **الدكتور محمد حسين هيكل** بالترجمة للشاعر الغنائى الظريف **اسماعيل صبرى** « باشا » فى كتابه المشهور : « **تراجم مصرية وغربية** » لم يهتم بناحية الوظيفة الحكومية فى حياة الشاعر الذى بلغ منصب وكيل « نظارة الحقانية » أو « وزارة العدل » كما نسميها اليوم ـ بل اهتم بالناحية الخاصة عند اسماعيل صبرى ، وهى ناحية الشعر الذى امتاز فيه الرجل بعاطفة خاصة ، وبموسيقى خاصة ، جعلته متفردا من بين شعراء عصره . وقد أكد الدكتور هيكل فى صدر ترجمته للشاعر الرقيق اسماعيل صبرى أن المناصب الكبيرة ، التى تولاها ، حتى بلغ منصب الوكيل لوزارة ، تقوم بوضع الموازين القسط بين الناس ، مما يسحب النسيان عليه أذياله رويدا رويدا ، **فان الناس لا يذكرون من العظماء والكبراء الا مواضع العظمة الحقة فيهم ؛ المواضع التى تتصل فيها نفوسهم بنفس الانسانية كلها اتصالا تتاثر به النفس الانسانية تاثرا باقيا على مدى الأجيال المتعاقبة** . فأما هذا العمل الذى يتكرر من الافراد كل يوم ، ويستطيع كل فرد أن يحل محل غيره فيه اذا انقطع عنه ، من غير أن تظهر فيه الشخصية الممتازة للفرد ، فذلك جانب لا يضفى الخلود عليه ، ولا يجعله قمينا بامتياز أو تفرد . فتلك المناصب ـ على ما فيها من خطر وجلال ، وعلى ما تخلفه على صاحبها من جاه ومقام عظيم ـ انما تزول بزوال صاحبها عن كرسيها . ولا يتصل صاحبها الا بالجيل الذى يعيش فيه ، لا يتخطاه الى جيل تال ، الا اذا كان



ط . حسين



ع . م . العقاد

محمد عبد الغنى حسن

صاحبها متميزا فى هذه المناصب تميزا يجعله فيها رائدا او صاحب أثر تتناقله الأجيال ..

ويشاء الله أن يكون الدكتور محمد حسين هيكل ــ المحامى فى مدينة المنصورة عقب عودته من باريس سنة ١٩١١ ــ رجلا شغل من وظائف الدولة الكبرى طائفة متنوعة منها ، فهو وزير للمعارف ، ووزير للشئون الاجتماعية ، ورئيس لمجلس الشيوخ ، وهو ــ قبل ذلك ــ رئيس لحزب سياسى ، وعضو بالمجمع اللغوى ، ورئيس لتحرير صحيفة سياسية حزبية .. ولكن هذه المناصب قد زالت وأزيل صاحبها عنها ، ولم يبق له الا هذه الأمجاد الادبية الفكرية التى كان الرجل أحد أساطينها فى العصر الحديث . **فقد كان الرجل رائدا فى الأدب العربى داعيا الى التجديد فيه ، وقد كان الرجل مؤمنا أشد الايمان بقيمة وطنه ، وقيمة الشرق كله وحضاراته : وكان مؤمنا بدور الأدب فى بعث الحضارة ، ومؤمنا بالنصيب العظيم الذى يستطيع الأدب العربى أن يسهم به فى هذا المجال ، وكان على تمام الايمان بأن «الأدب» يستطيع أن يفعل فى هذا الميدان أكبر مما يستطيع أن يفعله « العلم »** .

ولم يكن الدكتور محمد حسين هيكل من المناداة بهذه الأفكار فى مقالاته بالصحف ، وفى محاضراته التى كان يلقيها فى الشرق العربى القريب ، أو فى الشرق البعيد ، وفى كتبه التى يمثلها فى هذا المجال : **« ثورة الأدب »** و **« وولدى »** و **« تراجم مصرية وغربية »** و **« الشرق الجديد » الذى** قام بطبعه ــ بعد وفاته ــ ولده الأستاذ أحمد هيكل فى سنة ١٩٦٣ .

بين الدعوة الى الفرعونية والعودة الى الاسلام :

ويبدو لنا ايمان الدكتور هيكل بقيم وطنه مصر منذ اللحظة التى عاد فيها من رحلته الدراسية فى باريس . فلم ين منذ ذلك الحين عن الدعوة الى المصرية ــ بل الى الفرعونية ــ ولعل دعوته هذه كانت ضربا من الاقليمية الوطنية التى ظهرت متميزة عنده بوضوح وبصورة تلفت النظر . فلم تصرفه باريس ــ مدينة العلم والنور ــ منذ القى عصاه بأرض الوطن عن أن يكون فلاحا مصريا يجهر بهذه الصفة ، ويضعها على غلاف أول كتاب ظهر له باللغة العربية ، **وهو رواية « زينب » فقد كتم حقيقة اسمه فوق الغلاف لهذا الأثر القصصى البكر ، ووضع بدلا منه هذه العبارة : (بقلم مصرى فلاح)** .

وعلى الرغم مما كان لباريس فى نفس الدكتور هيكل وفى عقله من أثر ــ بحكم الثقافة الفرنسية التى لقنها فيها ، والأيام ــ بل السنين ــ التى قضاها بين ربوعها وتحت سمائها ، فانها لم تستطع أن تصرفه عن « مصر » وعن التفكير فيها لحظة . وحب الدكتور هيكل لباريس معروف ينم عليه قوله المتكرر فى الحنين اليها ؛ فقد كان مرة فى براج عاصمة تشيكوسلوفاكيا هو وزوجه ــ على اثر الجرح الذى رمتهما به الأيام فى فقد ولدهما « ممدوح » ــ ولكنه

أخذ يشعر بحنين عجيب الى باريس (حنين للداع ، فيه معنى تأنيب النفس ؛ كيف نمضى كل هذا الوقت بعيدين عنها وهى هى صاحبة الفضل علينا ، وهى هى التى حلت من قلب زوجى ، وحلت من قبل ذلك بسنين كبيرة من قلبى أنا محل اعزاز واكرام ، حتى لأعدها وطنى من ناحيــة التثقيف والتهذيب . ؟) ويأخذ الرجل سمته الى باريس ـ بعد رحلة شاقة طويلة بينها وبين مدينة براج ـ فلا يكاد ينظم متاعه فى غرفة الفندق الذى نزل فيه حتى خرج مع رفيقتـه (نطوف أنحاء باريس ، نتنسم ريحها ، ونحس روحها ، ونضم الى صدرنا ما فى كل نسمة من نسماتها من عطف وفن وحياة ..) .

ويسرف الدكتور هيكل فى التعبير عن شوقه اللاذع الى باريس ، فيجعل مشقة الطريق اليها من العاصمة التشيكية بعض الكفارة عن تباطؤ اليها .. ويجعل هذه المشقة تكفيرا عن الذنب ، كما أن فى مشقة الحج الى بيت الله الحرام زيادة أجر للحجيج .. ويقول فى ذلك بعبارته المغالية : (ولتكن مشقة الطريق بعض ما نكفر به عن التباطؤ على باريس كما أن مشقة الحج الى بيوت الله المقدسة بعض ما يزيد الحاج أجرا ..) .

على أن هذا الحب المكنون لباريس يقابله حب آخـر صريح لمصر ، وهوى عالق بها ، متمكن منه . ولا نستطيع أن نحد حدا زمنيا لأول علاقات المرء بوطنه ، فهى نابتة معه منذ أن مس جلده ترابها .. ولكن هذا التعلق الشديد من الدكتور هيكل بمصر ، مصر القديمة ومصر الحديثة ، قد وجد أول منطلق للتعبير عنه عندما أشارت عليه فى باريس سنة ١٩١٠ فتاة كندية أن يجعل من تاريخ مصر وآثارها مجالا لتقريبها الى الناس فى صور قصصية محببــة الى النفس . وشعر هيكل منذ ذلك الحين أن ذاتية الأديب لا تظهر بوضوح الا اذا كان ما يكتبه يتصل بقلبه وعقله وكل حياته ، (وليس ذلك بمستطاع ـ على أكمل وجوهه ـ الا حينما نصف حياتنا وحياة آبائنا ، والبيئة التى أنبتتنا ، والوراثة الكامنة فينا . فنصل بذلك حاضرنا بماضينا ، ونصور بذلك حياتنا وحياة قومنا ووطننا . وكل ما توحيه هذه الحياة للعقــل والقلب ، والحس والشــعور ، مما لا تستطيع حياة أخرى أن تلهم أو توحى) .

ولقد رأى الدكتور محمد حسين هيكل كثيرا من بقاع الجمال فى أوربا ، ولكن ذلك الجمال الأخاذ الرائع لم يلفته عن جمال مصر الساحر . فما كاد يعود من دراســـته سنة ١٩١١ الى وطنه ، وما كاد يركب القطار الى بلدته قريبا من المنصورة . وما كاد يمتطى الجواد من المحطة الى منزله فى القرية المصرية ، حتى ضاع جمال أوربا وفرنسا من ذهنه ، وحتى نسى أوربا وريفها وأهلها وكل ما فيها ـ كما يقول ـ (وشعرت بقلبى يتفتح ، ونفسى تنتشر فى أرجائها السعادة ، ووجودى يكاد يطفر من فرط الطرب ، وأحسست كأنى عدت أختلط بكل فرع ، بل بكل ورقة من هــــذه الأشجار ، وبكل قطرة من هذا الماء المتقلب فى الترعة ، وبكل ذرة من هذا الهواء ، هواء قريتنا الصغيرة الجميلة ..) .

بهذا الحب العميق للوطن ، فى اللحظة التى يتنكر فيها كثير من العائدين من أوربا له ، يستقبل الدكتور هيكل وطنه ، بل قريته المصرية الصغيرة الجميلة .

ولا يملك هيكل أن يحبس قلمه عن المقارنة بين حبه للوطن ، وبين عقوق بعض « العائدين » من الغرب ، فيعبر لنا تعبيرا قويا جميلا يقول فيه : (وأفضيت يوما بخوالج نفسى الى صديق من الذين زاروا أوربا وتنقلوا فى مختلف نواحيها ، وتذوقوا جمالها فى تباين صوره ، واختــــلاف أوضاعه ، وذكرت له عميق شعورى بجلال « النيل » مما لم أشعر به حتى حين الشباب وتحفز العواطف ، لاستجلاء الجمــال وروعته أثناء بدائع سويسرا فوق موج بحيرتها الهادىء ، وبين شوامخ جبالها الساحرة السفوح ، والقمم المغطـــاة بالنبات والشجر والثلج ، غطاء يزيد فى روعة جلالها ، بما يجعلها دائمة التغير والتموج كلما تغير الجــو وتموجت السحب . وتبسم صاحبى ضاحكا من قولى معتقدا أنى أمزح . ثم كرر هذه الأنشودة التى نسمعها دائما وقد نكررها أحيانا : وماذا فى مصر من جمال ؟ وماذا لطبيعتهـا من روعة ؟ وهى ليست الا مسطوحا من الأرض يملك تشابهه الذى لا يعبس ولا يبتسم ، ولا يقطب جبينه ، ولا يقهقه ضاحكا ؟ وكيف تقرن هذا الوادى المحصور بين الصحارى الجدباء المحرقة الى سويسرا جنة الله على الأرض ، أو الى ايطاليا مهد الفن والجمال ، أو الى أى بلد يكفيه دلالته على جماله أن ألهم الشعراء والكتاب ورجال الفن ، فى حين لم تلهم مصر أحدا ، اذ ليس فى تشابهها ما يلهم شعرا ، أو يقيم فنا ؟ ليس صاحبى هو وحده ـ مع شىء كثير من الأسف ـ الذى يفكر هذا التفكير ، أو ينظر الى بلاده تلك النظرة الخاطئة المملوءة غرورا وعقوقا ، بل ان الأكثرين من رجالنا وشبابنا المتعلم ليزهون بأعجابهم بما رأوا وما لم يروا من بدائع الجمال فى أوربا ، زهوهم بما تبعثه مناظر بلادهم الى نفوسهم من ملال ..) .

ويزداد حب هيكل لمصر ، وتعلقه بكل ما هو مصرى . ثم يتسع مدى هذا الحب ، وينفسخ منطلقه ، فلا يكتفى بمصر الحاضرة ، بل يرتد الى مصر الغابرة . واذا هذا الحب ينقلب الى فكرة فى الأدب القومى المصرى يدعو هيكل لها بكل ما أوتى من قوة فى التعبير ، ومجالات فى النشر . وزادت أحداث ثورة ١٩١٩ وأعقابها وظروفها فى اظهــار « مصر » بمظهر المعبود الذى لا يعبد دون الله سواه .. حتى لقد جعل أحمد شوقى مصر ـ عقب عودته من منفـــاه سنة ١٩٢٠ ـ بينا مقدسا يدير اليه قبل بيت الله وجهه .. فى قوله مخاطبا وطنه :

ولـــو أنى دعيت لكنت دينى
عليه أقابل الحتــم المجـــابا

أدير اليك قبل البيت وجهى
اذا فهت الشــــهادة والمثابا

ومن الحق والانصاف أن نقول ان ثورة سنة ١٩١٩ لم تكن هى بظروفها ونتائجها المصرية ـ التى ظهرت فى الشعر

وفى الفن المصرى المتمثل فى تمثال النهضة لمختار – الداعية بهيكل الى هذه الفكرة المصرية الاقليمية فى الأدب والتاريخ ، فقد كان الرجل كما رأينا من قبل فى سنة ١٩١٠ متأثرا بهذه الفكرة ، وقد كانت روايته زينب التى ظهرت سنة ١٩١٤ – أى قبل ثورة سنة ١٩١٩ – مجتلى لهذه الروح المصرية الأقليمية . ولكن أغلب الظن أن نتائج ثورة سنة ١٩١٩ قد زادت فى تأجج هذه الفكرة المصرية عنده . حتى استحالت الى حركة « فرعونية » لم يتورع الدكتور هيكل أن يخوض غمارها . وأن يكون من أجهر الحاملين لواءها صوتا ، وأكثرهم الحاحا عليها .

وتجد الدعوة الى مصر القديمة – أو الى مصر الفرعونية – فى صحيفة السياسة الأسبوعية التى كان يرأس تحريرها الدكتور هيكل متسعا لها ، ومنبرا تنطلق منه الأصوات الى تلك الدعوة . ونجد الدكتور هيكل ما يزال دائب التوكيد على أن بين مصر الحديثة ومصر القديمة اتصالا نفسيا وثيقا ، وأن ما بين مصر الحاضرة ومصر الغابرة من صلات ، لا يمكن فصله ، على الرغم مما يقوله القائلون من أن ما طرأ على مصر منذ عهود الفراعنة من تطورات فى نظم الحكم وفى العقائد الدينية وفى اللغة وغيرها من مقومات حياة الأمم قد فصل بين هذه الأمة الحاضرة وبين الأمة المصرية القديمة فصلا حاسما جعلنا الى العرب – أو الى الرومان – أقرب منا الى أولئك الذين عمروا وادى النيل قبل المسيحية بآلاف السنين ..

وزاد الدكتور هيكل – بما لديه من امكانيات النشر ، وانفساح الصحافة – فى مؤازرة حركة الفرعونية ، التى كانت عنده أول الأمر حركة مصرية اقليمية ثم امتدت حتى اتخذت لها صفة الانتساب الى الفراعين .

ولعل عبارة واحدة من عبارات الدكتور هيكل تريك حججه المتكررة على توكيد هذه الحركة وشد أزرها ، فهو يقول فى واحد من أعداد **« السياسة الأسبوعية »** سنة ١٩٢٦ : (لا سبيل اذن الى انكار ذلك الاتصال النفسى الوثيق الذى يربط تاريخ مصر منذ بدايته الى عصرنا الحاضر ، والى آخر العصور المستقلة التى يمكن أن يعرفها التاريخ . ولئن تبدلت أسباب العيش ما تبدلت ، ولئن قربت سكك الحديد والبواخر والطيارات وكل ما يمكن أن يتمخض عنه خيال العالم من وسائل المواصلات بين أجزاء العالم ما قربت ، بل لئن تهدمت الحدود الدولية وفنيت العاطفة الوطنية ، فسيبقى أبدا هذا الاتصال النفسى الوثيق ، الذى يجعل من مصر وحدة تاريخية أزلية خالدة .. فمن حق المصريين ومن الواجب عليهم أن يستثيروا دفائن الفراعنة جميعا ، وأن يربطوا حاضرهم وماضيهم رباطا ظاهرا لكل عين ..) .

وغالى الدكتور هيكل فى فكرته ، نوعا الى تجديد مصر القديمة ، كما جدد الغربيون اليونان والرومان .. ودعا الى أن نقر فى مصر حضارة قوية فتية كالحضارة التى أقرها الغربيون فى أوربا .. وتجاوزت دعوة هيكل هذه نطاق الأدب والتاريخ الى نطاق الفن المصرى ، ففى سنة ١٩٢٧ أقامت جماعة **« الخيال »** معرضا للتصوير والنقش ، وزار هيكل المعرض ، وأعجب بما فى انتاجه من اتجاهات مصرية صميمة صريحة . فكتب فى السياسة الأسبوعية مقالا يحيى هذه الجماعة ، ويؤيد نزعاتها الفنية التى (تهدف الى تكوين فن مصرى النزعة ، صريح فى مصريته ، تطمع فى أن تقره مذهبا عالميا ، تعارض به المذاهب الدائعة الآن فى أوربا وأمريكا ، وترجو أن تنتصر به على هذه المذاهب) .

والحق أن تحمس الدكتور هيكل للمصرية والفرعونية كان يدعو اليه سبب سياسى وطنى آخر غير ما زعمه قواد هذه الحركة من أسباب . فلقد كانت البعثات الأوربية والأمريكية تنقب فى مصر عن آثارها القديمة لكشف النقاب عن الحضارة المصرية التى بهرت العالم حينا ، وخاصة بعد ما ظهر من كشوف رائعة حققها اللورد كارنارفون والأثرى كارتر من آثار لتوت عنخ آمون . **وقد أخذ الأجانب يسدون على المصريين مسالك السبل الى هذه الكشوف التى كان يجب أن تظهر على يد أثريين مصريين . وزاد المصريين غيظا وحنقا ذلك التبجح من الغربيين الكاشفين للآثار الفرعونية ، وصور الخلاف الوقح بينهم وبين أولى الأمر فى الحكومة المصرية . ووجد هيكل الفرصة مواتية للتخلص من الأثريين الأجانب بالدعوة الى كشف الكنوز الفرعونية على يد أحفادهم من المصريين ، فهم أقدر على فهم كل ما كان متصلا بحياة آبائهم وأجدادهم .** وحينئذ يكونون أدنى الى التوفيق فى هذا الميدان من أبناء أية أمة أخرى غريبة عليهم وعليه (ذلك بأن غير المصريين انما يترجمون ما لا يتصل بحياتهم . وما لا تسرى روحه فى قلوبهم وأفئدتهم . فلهم ان أخطأوا عذر المترجم الذى ينقل من لغة الى لغة . أما المصريون الذين يوفقون لمثل ما وفق له أولئك الغربيون العظماء من براعة فى الوقوف على أسرار المصريين القدماء . فانهم حين يترجمون آثار هذه العصور القديمة يشعرون فى غور وجودهم بما يتفق وهذه الصور والأخيلة والمعانى ، فيؤدونها الأداء الأوفى) .

ومن الحق والانصاف لهيكل أن نقول أن دعوته الى الفرعونية ومؤازرته لأصحابها وفتح صحيفة السياسة الأسبوعية لهم ، لم تنسه فضائل العرب ومزاياهم ، ولم تجعله ينسلخ من عرقه العربى الذى تجلى فى لغته العربية السليمة ، وبيانه العربى المشرق ..

ولعل هيكل – رحمه الله – كان فى غمار الحركة الفرعونية والدعوة لها من طائفة من شباب الكتاب والأدباء ، أكثرهم اعتدالا فى الرأى ، فقد عد أحد أنصار الحركة أنه (من الخطأ البين أن تنظم مصر فى سلك البلاد العربية اذا تعلق الأمر بالناحية القومية) ! وزعم أن مصر عربية فقط باللغة التى تنطق بها ، لا بخواصها الجنسية أو القومية .. ومن عجائب الموافقات ، أو المفارقات ، أن هذا الكاتب قد انحاز بعد ذلك الى ميدان تاريخ العرب فى الأندلس وصار حجة فيه ، كما انحاز هيكل – بعد هذا – الى ميدان حضارة العرب والاسلام كما سيجىء ..

العودة الى الاسلام والعرب !!

استمرت دعوة الدكتور هيكل الى الفرعونية بضع سنوات ، كما استمرت كذلك مؤازرته لأصحابها من تلاميذه ومن كتاب السياسة الاسبوعية . وقد شهدت السنوات من سنة ١٩٢٦ الى ١٩٣٣ جدالا عنيفا بين المفكرين والعلماء والأدباء وزعماء الاصلاح الدينى حول هذه الحركة « المفرعنة » التى كانت تغذيها من وراء الستار عوامل خبيثة ، وكان يملى المستشرقون لاذكائها واتساع خرقها ، انسياقا وراء أغراضهم التى لم تكن خافية على احد . ولقد أساء جماعة من العرب والمسلمين الظن بهذه الحركة التى حملت بعض المفتونين من دعاتها على أن ينكروا فكرة الدعوة الى جامعة عربية ، وكان ذلك فى سنة ١٩٣٢ ، أى قبل قيام الجامعة العربية بعشر سنين ...

وكان من خصوم حركة الفرعونية المرحوم **محمد على علوبة** الذى كرمته دمشق سنة ١٩٣٠ لدفاعه أمام لجنة جمعية الأمم التى أوفدتها للتحقيق فى حادث البراق فى فلسطين ، فوقف فى حفل تكريم بالعاصمة السورية يعلن استياءه من القائمين بفكرة الفرعونية قائلا : (وانى ليحزننى أيها السادة أن ارى وأسمع بعد أن ذهبت الى فلسطين ودافعت - بضعفى - عن قضيتها ، وعلمت أن الأمم العربية أمة واحدة يربطها رباط واحد ، نعم يحزننى أن أفكر أنه يوجد فى بلادى فريق مهما كان ، وكان شأنه ، يبث فكرة الفرعونية).

ولم يكن هذا السهم العربى فى سنة ١٩٣٠ أول السهام التى وجهت الى « **الفرعونية** » ومؤازرها هيكل وأنصارها، بل سبقته سهام مريشة ... وتلته سهام مريشة أقوى وأشد نفوذا الى القلوب . ولعل مرامى هذه السهام ومواقعها كانت تؤثر فى نفس الدكتور هيكل وعاطفته ، فهو رجل مرهف الحس ، رقيق العاطفة ، ولقد اصطلحت بعد ذلك عوامل على تعديل موقفه من هذه الحركة ، فرأيناه يتراجع ، ولكن فى لباقة وتدرج ... ففى سنة ١٩٣٣ كتب مقالا فى ملحق السياسة بعنوان « **الفرعونية والعربية** » يقول فيه : (ان دراسة هذه الحضارات الغابرة التى قامت فى مصر والشام والعراق ، وصور الشبه وصور الاختلاف بينها ، من شأنه أن يلقى كثيرا من الضياء على ما تطورت اليه الحضارة الاسلامية خلال هذه الخمسة عشر قرنا ، وجهت أثناء عصور طويلة منها مصير العالم ، وهى تزداد كل يوم انتشارا ، وان عدت عليها - من حين لحين - عاديات الزمن فركدت أو جمدت . فهذه الحضارة الاسلامية لم تنشأ ولم يكتمل نظامها فى حياة النبى عليه السلام ، بل تكونت من بعده شيئا فشيئا ، باختلاطها بالحضارات المختلفة التى غزا المسلمون ، والتى تمثلوا ، بعد أن تأثروا بها وأثروا فيها . وكلما ازددنا فى ادراك هذه الحضارة دقة ، كنا أكثر على بعثها قوة واقتدارا . ويومئذ تبرز الفكرة الاسلامية - أو الفكرة العربية كما يريد البعض تسميتها - قوية ممتلئة جدة وحياة ونشاطا ، وثابة الى ميادين هذه الحياة التى تحيط بنا قدرة على أن توجهها الى نواح جديدة ، ليست الفرعونية ، وليست العربية ، وليست اسلامية العصور الوسطى ، ولا هى اسلامية عصور الانحطاط التى تجاورنا وما تزال تغمرنا ...) .

نعم : هذه بداية العودة ، أو بداية التخلص من فكرة « الفرعونية » .

ومن عجب أن الاسلحة التى كان يستعملها الدكتور هيكل لاحياء المصريات القديمة على يد أبناء مصر أنفسهم بدلا من الأجانب ، هى الأسلحة التى استعملها - أو بدأ يستعملها - لاحياء الكنوز والحضارة الاسلامية على يد المسلمين أنفسهم والعرب ، لا على يد المستشرقين ..

ومن هنا تراه قد حارب الأثريين الأجانب فى حركة الفرعونية ، كما أخذ يحارب المستشرقين فى حركة العودة الى حضارة الاسلام والحضارة العربية ..

لقد كان هيكل يرجو من وراء حركة الفرعونية ومن وراء تمثل التاريخ المصرى القديم واستنطاق آثار الفراعنة أن ينشىء أدبا مصريا قوميا ، لا يقف عند تحقيق رسالة الأدب من تجلية الخير والحق والجمال ، بل يصل فى اعتقاده الى أكثر من هذا ، فيشع قبس من نور الروح المصرية القديمة يضيء ظلمات هذا العصر المادى الذى غمرنا بحضارة الغربيين ، وبذلك يقدم للعالم كله غذاء روحيا يلتمسه العالم اليوم فى الشرق والغرب فلا يجد اليه السبيل ..

فأصبح هيكل يرجو من وراء حركة العودة الى الاسلام والحضارة العربية والاسلامية أن أصحاب هذه الدعوة يشعرون شعورا لا يتطرق اليه شك بأنهم سيجدون فى هذا التراث الحضارى العظيم ما يبعث ضياء روحيا الى عالم يخبط فى الدياجير ، ويرزح تحت ظلمات المادة ، وهم وحدهم - دون غيرهم من الأجانب المقتحمين على الدراسات الاسلامية العربية - القادرون على بعث هذا التراث من جديد ، لأن اتصاله بروحهم ، ووجود العلائق والروابط النفسية بينه وبينهم هو وحده الكفيل بأذكاء ضيائه دون روح الغرب التى ليس بينها وبين روح الاسلام أى اتصال ..

ولقد كان هيكل من أوائل المتفطنين الى تحديد ما يقصد بحضارتنا الماضية بعد أن خلع عنه ثوب الفرعونية المستعار .. أهى الحضارة العربية ، أم الحضارة الاسلامية ؟ وقد وجه هذا السؤال ، بل ردده على مسامع العرب والمسلمين ، بعد أن وجهه المستشرقون الى كل من يتوسمون فيه الجواب عنه من أهل الشرق الذين يتكلمون العربية . وكان هيكل على حذر كبير من سؤال المستشرقين الذى يدعو الى الريبة فى مطلوبه وأغراضه . وشك أن يكون هذا السؤال لمجرد البحث العلمى النزيه وحده ، بل لابد أنه يحمل وراءه أهدافا مستورة . فقد حرص كثير من المستشرقين على أن يصفوا حضارة الوارثين للعرب بأنها حضارة عربية ، لا حضارة اسلامية ، حرصا منهم على أن لا يقرنوا الى الاسلام حضارة ما . وامعانا منهم فى تجريد هذا الدين القيم من كل ما يوحى بحضارة .. وقد كان هيكل بارعا حينما

حسم النزاع فى القضية التى بلبل بها المستشرقون الأفكار هنا ، بأن أكد اعتقاده الجازم بأن أية حضارة تقوم ، يجب لنجاح قيامها أن تتصل حتما بعنصر من عناصر «الايمان»..

واستطاع الدكتور هيكل - بما أوتى من موهبة أدبية أصيلة - أن يعبر عن الدور العظيم الذى يمكن أن يقوم به الأدب العربى فى هذا الاحياء . والادب فى هذا سابق على العلم فى بعث الحضارات (وقد لا يخطىء كثيرا من يقول **ان الأدب دائما أسبق من العلم فى هذه السبيل** . فالحضارة لم تكن يوما ما مذهبا منطقيا بغير العقل وحده . وانما هى مجموع مطامح الحياة الى المثل الأعلى الذى ترجو الجماعة بلوغه . وهى الى جانب ذلك تصور الجماعة الانسانية لصلتها بالوجود فى مجموعة صلة تنتسب للماضى ، وتنفذ الى أعماق المستقبل . والمثل الأعلى ، ومطامح الحياة نحوه، وصلة الجماعة بالوجود ، هذه كلها تمزج بها ، ولا تنفصل عن وحدتها عناصر من الايمان والعقيدة ومن الحياة النفسية المتناثرة بوراثة الماضى وبمختلف عناصر الوجود ، مما يدخل بعضه فيما سماه سبنسر : « ما لا يمكن معرفته » ، وما يدخل بعضه الآخر فى دائرة الالهام العريق النسب بالأدب ، والمحتاج الى زمن لا يعرف أحد مداه ليكون أوثق بالعلم نسبا ..) .

ولم يطل الزمن بين سنة ١٩٣٣ ، سنة ١٩٣٥ حين دخل الدكتور هيكل ميدان الفكرة الاسلامية بأثر يعد أول آثاره التأليفية فى العودة الى مجال الحضارة الاسلامية . ففى سنة ١٩٣٥ رأى أن يكون كتاب « حياة محمد » أول تعبير عملى له عن هذه العودة التى استقبلها العرب والمسلمون أحسن استقبال ، وقدم المرحوم الشيخ **محمد مصطفى المراغى** لهذا الكتاب مقدمة واعية أوضحت المنهج العلمى الذى سلكه المؤلف فى هذه الدراسة لسيرة نبى الاسلام ، وأكدت أنها طريقة القرآن الذى جعل العقل حكما ، والبرهان أساس العلم .

ولكن قوما من الساخطين الناقدين الذين لا يعجبهم شىء ، المكنين لأغراض خاصة ، لم يعجبهم هذا الموقف من الدكتور هيكل ، واتهموه بأنه انقلب « رجعيا » بعد أن كان « **مجددا** » فى الطليعة . ولم يسكت هيكل على هذه التهم الرخيصة ، فكتب فى تقديمه لكتابه « **فى منزل الوحى** » - الذى ظهر بعد حياة محمد بعامين - يقول : (واقف هنا لأدفع زعما حسب الذين زعموه أنه مغمز غمزونى به ، بعد تأليف كتابى « حياة محمد » . حسب هؤلاء أننى انقلبت بكتابة السيرة رجعيا ، وكنت عندهم قبلها فى طليعة « المجددين » وكيف لا أنقلب عندهم رجعيا وقد جعلت القرآن حجتى ، وما جاء فيه من السيرة سندى ، ولم أضعه كما يقولون موضع النقد العلمى ! وكيف لا أنقلب عندهم رجعيا وقد دفعت بالحجة ما طعن به على النبى العربى جماعة المستشرقين ، ومن تابعهم من شباب المسلمين !!) .

وفى هذا التقديم بالذات لكتاب « **فى منزل الوحى** » أشار الدكتور هيكل الى ما كان قد أخذ به نفسه من الدعوة الى « الفرعونية » حينا ، والى حياة الغربيين الروحية والعقلية حينا آخر . وانه وجد - بعد روية وتفكير - أنه لا الفرعونية ولا حضارة أوربا وما اليها هى سبيلنا الى الخلاص مما نحن فيه . واعلن - فى صراحة حلوة - أن هذا المعنى - وهذه النتيجة التى انتهى اليها - قد ظل خافيا عليه وعلى كثير غيره من المفكرين والادباء المصريين ، حتى اهتدى هو الى وجه الحق فيه . فاذا كنا فى حاجة الى أن ننقل عن الغرب حياته العقلية - التى نعد متخلفين عنه فيها بشرط بعيد - فان حياته الروحية لا تلائمنا ، ولا تسير مع حياتنا الروحية (فتاريخنا الروحى غير تاريخ الغرب ، وثقافتنا الروحية غير ثقافته) . فالاسلام لم يعرف السلطة الكنسية ، ولم يعرف الا الله غافر الذنب وقابل التوب .. فلا يغفر الذنوب غيره ، وهو وحده صاحب السلطان ، وصاحب الغفران . ولم يعرف الاسلام فى ابان ازدهاره قيودا لحرية الفكر . فالعقول متنورة ، والأفكار متحررة . والاسلام لا يعرف فرقا بين سيد ومسود ، وأبيض وأسود ، فالناس كلهم سواء كأسنان المشط ، لا فضل لعربى على عجمى الا بالتقوى ..

ومن عجب أن هذه المعانى الوضيئة المشرقة والجوانب المضيئة فى الاسلام ظلت محجوبة عن الدكتور هيكل ومن سار سيره ، ويعبر هو عن عجبه قائلا : (هذا كلام واضح بين . ومن عجب أن يخفى على أصحابى فلا يرونه ، وأن يكون خفاؤه سبب تثريبهم على . ولكن لا عجب ! فقد خفى هذا الكلام عنى سنوات ، كما لا يزال خفيا عن كثيرين منهم . **وقد حاولت أن أنقل لأبناء لغتى ثقافة الغرب المعنوية وحياته الروحية ، لنتخذها جميعا هدى ونبراسا . لكننى أدركت بعد لأى أننى أضع البذر فى غير منبته ، فاذا الأرض تهضمه ثم لا تتمخض عنه ، ولا تبعث الحياة فيه . وانقلبت التمس فى تاريخنا البعيد فى عهد الفراعين موئلا لوحى هذا العصر ، ينشىء فيه نشأة جديدة ، فاذا الزمن واذا الركود العقلى قد قطعا ما بيننا وبين ذلك العهد من سبب قد يصلح بذرا لنهضة جديدة . ورؤات ، فرأيت أن « تاريخنا الاسلامى » هو وحده البذر الذى ينبت ويثمر ، ففيه حياة تحرك النفوس ، وتجعلها تهتز وتربو ..) .**

هيكل كاتب التراجم :

بحياة محمد بدأ الدكتور محمد حسين هيكل كتابة التراجم المطولة ، والسيرة المفصلة . وقد ظهر «حياة محمد» سنة ١٩٣٥ - كما سبق القول - وان كان قد سبقه الى الظهور بضع عشرة من التراجم الموجزة التى ضمها كتاب « تراجم مصرية وغربية » الذى ظهر فى سنة ١٩٢٩ . وفى هذا الكتاب يترجم هيكل لشخصيات مصرية بعضها قديم ضارب فى القدم ، وبعضها حديث ممعن فى الحداثة . كما يترجم لشخصيات عالمية غربية ، لها عبقريات شامخة فى عالم الموسيقى والنقد والشعر . ولقد كانت « **كليوباطرة** » هى الشخصية المصرية القديمة التى ترجم لها هيكل . ولقد ظهر « **تراجم مصرية** » فى الفترة التى كان فيها الدكتور هيكل مأخوذا بفتنة الدعوة الفرعونية . ولهذا لا ندرى كيف تجرد

هذا الكتاب من شخصية فرعونية عظيمة الأثر ، الا ما كان من « كليوباطرة » التى تثير سيرتها نوازع الحب ، أكثر مما تثير بواعث المجد . فهل ضاق مجـال العظمـة فى مصر الفرعونية أو خلا من الرجال حتى لم يجد هيكل غير امرأة تصيد قلوب الرجال ؟ **ولقد انتقل المؤلف بعد كليوباطرة الى الترجمة لتسعة من رجال مصر الحديثة ، منهم مصطفى كامل وقاسم امين ، والشاعر اسماعيل صبرى ، ورجل القانون والفقه التشريعى محمد قدرى** . ومنهم الخديو اسماعيل ، والخديو توفيق الذى (كان — كما يصفه المؤلف — ضعيفا ، وكان يكفيه ان يعتمد فى بقائه على عرشه ، على سـند الدولتين اللتين استخلصتا له من تركيا فرمان توليته ، وكان مضطرب الرأى والسياسة جميعا) .

أما الشخصيات الغربية التى ترجم لها هيكل فهى : بتهوفن ، وتين ، وشكسبير ، وشلى . ولعل اختيار هيكل لهذه الشخصيات يبرز لنا ميوله نحو الثقافة الغربية التى كان يدعو اليها زمنا . على أن ترجمة مفصلة لجان‌جاك روسو قد سبقت كل هذه الأعمال حينما ظهر كتاب الدكتور هيكل عن هذا المربى العظيم سنة ١٩٢١ ، ١٩٢٣ .

ومن عجب أن الدكتور طـه **حسين** قد استقبل كتاب « **جان جاك روسو : حياته وكتبه** » أسوأ استقبال ، على الرغم من اعترافه بما فيه من لذة علمية وأدبية ؛ فقـد اتهمه بأنه يزدرى قراءه ونقاده ولا يحفل بهم « وأن هـذا الازدراء خلق من أخلاقه ليس الى اصلاحه من سبيل .. » وعيب الكتاب عنده أن طبعه ردىء ، وأنه مفعم بالأغلاط المنكرة ، وأن ورقه ردىء يصرف القارىء عن النظر فيه ، ويصـد عشاق اقتناء الكتب عن اقتنائه ، وأنه خال من فهرست يعين القارىء على الالمام بما فيه ، وأن موضوعاته خالية من العناوين .. وأن فيه اهمالا للغة كان من نتيجته تأنيث المذكر وتذكير المؤنث ! ووضع لفظة « حتى » فى الموضع الذى يجب أن توضع فيه « حيث » !!

ولم يسكت هيكل على نقد طه حسين فرد عليه يعجب من حرصه على التعرض لشكل الكتاب دون موضوعه ..

وتوالت بعد « **جان جاك روسو** » و « **تراجم مصرية وغربية** » و « **حياة محمد** » كتب التراجم الاسلامية لرجال التاريخ الاسلامى الأول فى عهد النبى وخلفائه . فاذا بكتاب « **الصديق أبو بكر** » يظهـر فى سـنة ١٩٤٢ ، وكتاب « **الفاروق عمر** » يظهر جزؤه الأول فى سنة ١٩٤٤ وجزؤه الثانى سنة ١٩٤٥ ، وكتاب « **عثمان بن عفان** » يظهر فى سنة ١٩٦٤ .

ولقد فتن قوم بسيرة عمر بن الخطاب لما رأوا فيها غرة فى جبين التـاريخ الاسلامى ، فزهده وعـدله المطلق ، ونزاهته التى لا يفرق فيها بين أقرب الناس اليه وأبعدهم عنه ، وعلمه وفقهه ودينه ، وفتوح الله عليه بقيـام الامبراطورية الاسلامية فى عهده ، كل هذه أسباب كانت — أو كادت — تحمل الدكتور هيكل على بدء سلسلة التراجـم الاسلامية بعمر الخطاب ، على ما فى ذلك من منافاة للتسلسل التاريخى والزمنى للحوادث . ولكنه آثر البدء بأبى بكر ، متابعة للتاريخ من ناحية ، ومن ناحية أخرى لأن أبا بكر كان صفى النبى وخليله ، وكان أكثر أصحابه اتصالا به وعملا بتعاليمه ، كما كان رجلا رضى النفس ، رقيق الخلق.

ولقد كانت طريقة الدكتور هيكل فى كتابة التراجـم الاسلامية — مبتدئا بترجمة الرسول عليه السلام — هى الطريقة التى تقتضيها ظروف البحث عند الغربيين ، وقد حاول ان تكون كتبه فى التراجم ردا عليهم ، وتكذيبـا لمفترياتهم وادعاءاتهم ، فكتب بالطريقة العلمية التحليلية التى يكتبون بها فى سير الرجال من المسلمين . ومهما قيل فى هذه الطريقة بأنها « استعراض للسيرة » وأنها « غير مبتكرة » فانها بلا ريب كانت أكثر الطرق ملاءمة لدحض مزاعم المتعصبين من الغربيين ضد الاسلام .

ولسنا هنا بسبيل الموازنة بين طرائق الترجمة للرجال عند كتاب السير والتراجم فى الادب العربى الحديث . فقد كتب الشيخ محمد الخضرى فى سيرة الرسول قبل أن يكتب فيها هيكل والعقاد وطه حسين ، وكتب مصطفى نجيب سنة ١٩٠١ كتابه « حماة الاسلام » فى الترجمة لطائفة من اعلام المسلمين ، واصدر رفيق بك العظم كتابه « أشهر مشاهير الاسلام » سنة ١٩٠٣ . ولكن الذى لا شك فيه **أن الدكتور هيكل كان فى تراجمه الاسلامية عالما مؤرخا كما يجب أن يكون العلم والتاريخ ، فهو يستعرض كتب السيرة وكتب الطبقات والتراجم القديمة ويهذبها ، ويغربلها بل ينخلها نخلا دقيقا ، ويوازن بين النصـوص ، ويناقش الروايات ويقابل بينها مقابلة دقيقة ، ويرجح أو يرفض أو يفسر تفسيرا جديدا ، ويتنبه تنبها واعيا شاملا لأقوال المستشرقين والمتعصبين ، ويناقشها مناقشة علمية هادية هادئة ، بعيدة عن التعصب ، جالية للخفاء** . وليس يعيب تراجم هيكل الاسلامية أنها « تنقصـها وثبات الفكر ، وأريحية الشاعرية » كما قال بعض النقاد . فان الدكتور هيكل لم يشأ فى هذه التراجم أن يكون شاعرا أو صاحب صورة أدبية فى الترجمة لانسان .

ويخيل اليك وأنت تقرأ تراجم الدكتور هيكل الاسلامية انه فى خلال عرضه السليم الصحيح الخالى من الشوائب يقف موقف المدافع عمن يترجم له ، وليس هذا لضعف فى الشخصية التى يترجم لها ، ولكن للرد على ما أقحم عليها من مفتريات . فحملته هـذه الظروف المحيطة بما كتبه المستشرقون والمغرضون عن نبى الاسلام وعن رجاله وعن الاسلام نفسه ، أن يتخذ لنفسه موقف المدره المحـامى الذى لا يشوه الحقائق ، بل يجلوها وينفى ما تراكم عليها وحولها من شوائب الغرض . **ولعل مهنته القـديمة فى المحاماة — وان كان لم يزاولها كثيرا — قد أثرت فى طريقة كتابته ، فغلبت على ناحية العرض والافاضـة والدفع ، وأبعدته عن طريقة الصورة التى يرسمها العقاد فى جـلاء للشخصية واستكناه لها ، وعن طريقة السيرة القصصية التى تعرض المترجم لها فى تصوير هين متئد .. كما كان يفعل الدكتور طه حسين .**

هيكل والتجديد :

ان مكان الدكتور هيكل بين المجددين لا ينكر ، فهو واحد من الكرام الذين أسهموا فى حركة التجـديد بل قادوها وحاولوا أن يجدوا لها هدفا معينا ، وطريقا مرسوما . فلقد اختلطت معانى التجديد على الناس ، بل على أصحاب الجديد أنفسهم ، فلم يحددوا له غاية . وهل معنى التجديد أن يخلع الناس عنهم كل ثوب قديم ملائم لهم ، ليظهروا مسوخا فى أثواب قد تكون فضفاضة عليهم ، أو غير ملائمة لهم ؟ وهل معنى التجديد أن يتحرر الناس من كل قديم ، وأن يحاولوا الخلاص من كل ما يربطهم الى الماضى ليقال عنهم انهم مجددون ؟ وهل معنى التجديد أن ينساق الناس فى تيـار حضـارى لا يوائم حضارتهم ، وأن يتخلوا عما فى حضاراتهم القديمة من قيم ومعنويات ؟ لقد كان الدكتور هيكل مع جماعة المجددين الذين فتحوا عيونهم واسعة ، واخذوا يتساءلون : الى أين نذهب ؟ والى ماذا من جديدنا نقصد ؟

والدكتور هيكل لم يكن يرى التخلص من القـديم جملة . ولم يكن يرى الانسلاخ عنه الا اذا كان قد فسد فسادا لا يمكن معه البناء فوقه . فهنا تدعو الحاجة ملحة الى بناء جديد (ولامكان هذا البناء الجديد يجب ألا يكون القديم غلا فى أعناق العقول ، وحجر عثرة فى سـبيل التفكير . واذن فقد ملت مصر ومل الشرق الاقامة فى الأطلال الخربة المتخلفة عن الماضى ، وانطلقا يبحثان جميعا عن حضارة المستقبل . وقد سئمت مصر وسئم الشرق حكم الجامدين من عباد هذه الأطلال الذين ينعبون من خـلالها ، كما تنعب حشرات الأشجار التى تنمو فى المقـابر ..) .

والصلة بين الحاضر والماضى هى من القداسة بحيث **لا يستطيع انسان عاقل أن يفكر فى فصمها** ، فان (كل عصر يتصل بما قبله اتصال البنوة بالابوة ، والوارث بالمورث . ولن يتحلل الابن من آثار آبائه وأن هـو حاول . ولن يستطيع أن يكون صورة مضبوطة منهم وان هـو حاول كذلك . بل ان محاولته الأخيره لتظهره فى ثوب أنصار القديم من التكلف والصناعة ، كما أن محاولته الأولى ـ وأن نجح فيها ـ تظهره فى ثوب من التكلف ، ان اختلف من ثوب القدماء فهو ليس أقل منه استدعاء للسخر ...)

فالتجديد كما رآه هيكل لم يكن قطعا لأوصـال الماضى ولا انسلاخا عنه ، بل كان عكوفا على الماضى واحياء له واقتحاما لميادينه (ليقتحم ادبنا اذن ماضينا ، وليقتحم هـذا الماضى بأدوات البحث الأدبى وبأساليب الكتابة الحاضرة . وليقتحم هذه الميادين حرا طليقا غير هياب ولا متردد ...

وفى سبيل توكيد الصـلة بين الماضى والحاضر فى هذا الأمس العظيم الذى يفاخر به الشرق القديم تاريخ الانسانية جميعا) ...

وفى سبيل توكيد الصـلة بين المـاضى والحاضر فى ميـدان التجديد أكد الدكتور هيكل اخفاق المجددين الذين حاولوا قطع هذه الصلة ، وخاصة بين حاضر اللغة وماضيها . وهو بهذا يعد من عقلاء المجددين الذين ارتادوا الميدان بعقل وحكمة . وندعه يصور بعبارته هذه الظاهرة قائلا : (ولذلك أيضا أخفق المجددون الذين أرادوا قطع الصلة بين حاضر اللغة وماضيها ، ورجع أكثرهم الى الدائرة التى يعمل فيها المجددون بعقـل وحكمة ، حتى قطعوا منها فى سبيل احياء اللغة العربية شوطا بعيدا . رجع أولئك الى هذه الدائرة ، كما تقدم اليها أنصـار القديم خطوات واسعة . والحق أن هؤلاء المستبصرين من الكتاب قد بعثوا اللغة العربية بعثا جعلها أداة صالحة لحياة الشعوب التى تتكلم بها) ..

وفى سبيل الاطلاع على آداب الغربيين وفلسفتهم وعلومهم اطلاعا واسع النطاق لم ير الدكتور هيكل سببا يدعونا الى الانصراف عن الأدب العـربى قديمه وحديثـه . فنحن ـ كما نقول ـ فى أشد الحاجة الى التضلع من هذا الأدب ، فهو الأساس الذى نبنى عليه ، ونريد أن نبلغ به الكمال . **وقد جعل هيكل ضرورة اطلاعنا على الأدب العربى القديم ومحاولتنا الافادة منه مقيدة بعدم انسياقنا وراء أدب اللفظ وحده ، الذى لا يمكن أن يبلغ بالانسان الى أكثر من طفولة الأدب فى هـذا العصر الذى نعيش فيـه .**

بين التاملات والخطوات الفلسفية :

على الرغم من النزعة العلمية المجردة التى كان يخلعها الدكتور هيكل على كتاباته ـ وخاصة فى تراجمه الاسلامية ـ فانك تراه فى غير قليل من آثاره وكتاباته ينزع نزعة تأملية ، وخاصة فى المواطن التى تحتم على الانسان أن يتفرغ للتأمل. ولقد جرحه الزمان جرحا بفقد ولده ممدوح وهو لم يتخط السادسة من عمره . كان له به تعلق شديد . **فلما وجد فى الرحلة الى أوربا سلوة وتسلية عما رماه به الزمان ، جعل** فصول هذه الرحلة الممتعة كتابا سماه : **« ولدى »** . وقد يوحى هذا العنـوان كل شيء الا أن يكون كتابا فى أدب الرحلات . وقد يوحى أن يكون كتابا على غرار « من والد الى ولده » **لأحمـد حافظ عوض** ، و « الى ولـدى » لأحمد أمين . ولكنه شيء غير ذلك . وما وقف الدكتور هيكل على اثر من آثار الحياة والموت فى أوربا الا لذعت الذكرى فؤاده حزنا على ولده ممدوح . وقد أحب هيكل أن يقف على المقابر فى جنوى وفى ميلانو . فمقبرة ميلانو الشهيرة تصود صورة رائعة من مجد الانسان ، ولكن احساسه بها كان يمازجه كثير من شعوره الخاص بذكرى ولده ، حتى كان يحرك لاذع الآلام فى نفسه (وما أحسبنا وحدنا الذين تثير المقابر هذا الاحساس عندهم ، بل لعله احساس النـاس جميعا . فهم ونحن جميعا تشتد للمقابر رهبتنا ، ويشتد اليها هوينا . نرهبها لأنها المثوى الذى نحمل اليه غـير

مختارين ، ونهوى اليها لأنها مثوى الأعزة وفلذات الأكباد .. وللمقابر على الأحياء سحر لا يقل عن سحر الحياة اياهم ، فهم يؤمونها وان اختلفت طوائفهم . وتفاوتت مداركهم ، وانشعبت فى زيارتها أغراضهم . وليست مقابر أعزتهم هى وحدها التى تسحرهم ، بل هم يهوون اليها جميعا ، وكأنما يردد عندهاكل منهم فىغور نفسهوقرارة فؤاده قولالشاعر :

وقال : أتبكى كل قبر رأيتــه
لقبر ثوى بين اللوى فالدكادك
فقلت له ان الشجا يبعث الشجا
فدعنى ! فهذا كله قبر «مالك»

وساقت التأملات الدكتور هيكل عند مقبرة ميلانو بعيدا جدا ، كما ساقته عند مقبرة جنوى ، فأطال فى الحديث عن الحياة والموت وزيارة القبور ، وتزيين الأمم لقبورها ، حتى لا يكاد يكون فى مدينة جنوى الايطالية من آثار الفن الجميل غير مقبرتها ، كما أن مقبرة ميلانو هى الأخرى متحف من متاحف الفن ..

وتظهر هذه الخطرات الفلسفية والتأملات فى كتــاب « ولدى » لهيكل على أوضح ما تكون . ويلوح أن هذه الرحلة التى كانت اثر صدمة نفسية عنيفة قد حملت الرجل على أن يذهب فى تأملاته كل مذهب . وقد كان رأى الدكتور هيكل وعقيدته فى «وحدة الوجود» ظاهرين بشكل يلفت النظر ، حتى وهو مبهور الأنفاس أمام جمال جبال الألب وضوء القمر يلمع فوق ثلوجها ، فأخذ يوازن بين الشرق والغرب ، وبين الصحراء التى بعثت فى العرب بالأمس قوة ومضاء وانطلاقا، ثم اذا بها تبعث فيهم اليوم خمولا ونشاطا .. وينساق الرجل بعد ذلك الى ((**وحدة الوجود**)) فيقول : (أم الحق أن لا شرق ولا غرب ، ولكنها وحدة لا تعرف زمانا ولا مكانا ، تنتقل مظاهر القوة فيها لأعيننا نحن الذين نرى من كل ما فى الحياة فترات قصيرة ، فنحسبها فى ناحية تارة ، وفى أخرى تارة أخرى ، فى حين هى قوة الكل حيثما بدت مظاهرها ، فهى ملك الكل ، بل هى من هذا الكل جــزء لا يتجزأ) .

ويزيد الدكتور هيكل رأيه فى ((**وحدة الوجود**)) فيقول بعد أن غادر عالم الموتى فى مقبرة جنوى : (واذن فقوام حياتنا هذا هو فى كل ذرة من ذراته أثر من عمل تلك الأجيال التى سبقتنا ، وأثر من الكائنات المحيطة بنا ، يابسة كانت أم بحرا أم سماء ، مادة كانت أم قوة . واذن فليس ثمة ماض أو حاضر أو مستقبل ، وليس ثمة زمان ولا مكان الا بمقدار ما يحتاج اليه عرف حياتنا القصيرة أداة للتفاهم، كى نزداد بما فى الوجود متاعا ، لنزداد به اتصالا وفيه اندماجا . وانما الكائن الحقيقى هو هــذه الوحـــدة للوجود ..) .

أدب التفاؤل :

وأخيرا لا تملك نفسك وانت تقرأ للدكتور هيكل الا أن تقول **أن هذا الكاتب الأديب يملك من التفاؤل ثروة كبيرة يوزعها بسخاء على فصول كتبه وبين سطور مقالاته ، فلست تراه فى موقف يوما يائسا ولا متشائما . انه واسع الأمل فى استعادة مجد بلاده ، واسع الأمل فى اســتعادة مجــد الاسلام ، واسع الأمل فى استعادة أمجاد الشرق ، بل هو شديد التفاؤل فى خير الانسانية جمعاء .** وكتب هيكل ــ من هذه الناحية ــ عظيمة بما توحى به من بواعث الأمــل ، وما تدفعه من عوامل اليأس والقنوط . فهى كتب موقظة ، منشطة ، باعثة للهمم . فقد وقف على جبال الألب وتذكر صحراء العرب فقال : (هل لنا ، ان صح هذا ، أن نيأس وأن نستسلم لليأس ؟ أم لعل فى خيال الصحارى وفى سرابها قوى كمينة لما تفترع ، فاذا آن لها أن تفيض على الناس ما عندها ، غاضت الألب وقواها ، وتجلت روح الشرق بازغة من جديد ؟) . ولما لاحظ الاضطراب باديا فى نواحى نهضة الشرق ، لم يكن هذا الاضطراب غير علامة من علامات العزم على النهوض ، وما كان يوما ما سببا من أسباب اليأس وفقدان الثقة ، فكتب يقول ان (هــذا الاضطراب نفسه أمارة أخرى من أعلام البعث ، وحجة من حججه . ألست اذا أردت تشييد قصر منيف بدأت بازالة ما يعترض أساساته من أسباب الضعف حتى لا يتطرق اليه فى مستقبل الزمن وهن ، ثم قمت ــ بعد ذلك ــ باحضار كل مواد البناء وتحضيرها . فاذا ظهرت على السطح أوليات بناء القصر حسبها الناظر اليها خليطا مضطربا من الحجر والطين والجير ، ثم رأى حولها وخلالها ما هو أشد منها اضطرابا . لكنه لا يلبث ــ كلما ارتفع البناء ــ أن يرى النظام يحل محل الفوضى ، والعواضد تربط بين أجزاء البناء ، حتى اذا بالقصر المنيف تأخذ العين روعته ، واللب بهاؤه وجلاله . فهذه الجهود التى يحسبها الســطحيون قاصرة ، وهذه الاضطرابات التى يتوهمونها الفوضى ، انما تلك احتضار أسباب الضعف والوهن من أسس نهضة الشرق ، وأدوات عمارتها ..) .

وبلغ من ايمان الدكتور هيكل بعودة الحضارة الشرقية القديمة وتغلبها على حضارة الغرب المادية المعاصرة أنه كان يرى ذلك رأى العين . فقد كان على ما يشبه اليقين بأن حضارة الشرق عائدة فى يوم قريب ، وأن العالم تضطرم اليوم بين أحشائه حياة جديدة لا سبيل لها الى أن تبدو الا أن ينبعث فى العالم نور جديد غير نور العدمية ، وهذا النور الجديد عما قريب سيضىء . ومن الشرق سيكون مطلعه) .

وكان البعث الجديد الذى يتنبأ به الدكتور هيكل بعثا شاملا دول العالم كله ، فهو أكبر من البعث الذي شهدته أوربا فى عصر النهضة واحياء العلوم فى القرن السادس عشر .

ولقد أراد القــــدر أن يلقى الدكتور هيكل ربه فى سنة ١٩٥٦ وهو لا يزال يأمل فى هــذا البعث المنتظر ، والذى طال توقع العالم له وارتقابه اياه ، حتى يخلصه من هذه المحن والنكبات التى لم تشهد لها الانسانية مثيلا فى تاريخنا الطويل .

محمد عبد الغني حسن

أحزان الربيع

قصص قصيرة

بقلم فاروق منيب

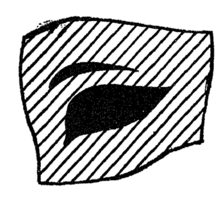
القصة القصيرة عندنا ماتت ولم يبق لها الا أن تدفن او تحنط وتوضع فى متحف التاريخ الأدبى ، ولم يبق أمام النقاد الا أن يترحموا عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء ! .

وعبثا نحاول تسطيح الظاهرة ـ ظاهرة اختفاء القصة القصيرة ـ بارجاعها الى أسباب وهمية أو واهية فيها من التفاؤل ما يكاد يصل الى درجة السذاجة ، ومن الاعتساف ما يبتعد بنا عن تصوير الواقع ... فليس يكفى عند المتفائلين أن تظهر مجموعة أو مجموعتان أو حتى ثلاث مجموعات ليقال ان القصة القصيرة لا تزال بخير وأن تيارها لم يتوقف عن الجريان ، فهذه المجاميع لا تشكل موجات فى تيار أكبر ينتظمها ولا هى دوائر صغيرة فى حركة أعرض وأعمق : وانما هى فى أسعد الأحوال انفعالات فردية تعبرعن أصحابها أكثر مما تعبر عن إتجاه أدبى غامر ، وتصدر عن ذواتهم أكثر مما تصدرعن الوجدان الجمعى بوجه عام .

اقول هذا فى مطلع كلامى عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت حديثا للأديب الفنان فاروق منيب ، فأهمية هذه المجموعة لا تنحصر فى قيمتها الفنية من حيث هى عمل فنى نظيف : ولا فى قيمتها المرحلية من حيث هى مرحلة فى تطور الكاتب الفنى بعد مجموعتيه السابقتين ؛ ولكن اهميتها الحقيقية فى انها تأكيد صارخ للحكم الذى اطلقناه بشأن انحسار موجة المد الابداعى فى القصة القصيرة . وما كانت هذه المجموعة تهمنا فى شىء لو لم يكن صاحبها واحدا من جيل الرواد ممن اخذوا على عاتقهم بأمانة وشرف مسئولية غرس القصة القصيرة فى ادب خلا تماما من كل سابقة لهذا الفن الجديد ! ولا تزال فى الأذهان صور رائعة من مجموعته الأولى « الديك الأحمر » بما تنطوى عليه من مضامين اجتماعية هادفة بلا تكلف ، صادقة بلا افتعال : بل لا تزال فى الآذان عبارات رائقة من مجموعته الثانية « زائر الصباح » التى بلغت درجة قصوى من شفافية اللفظة وتركيز العبارة . فهذه المجموعة الثالثة « أحزان الربيع » لا شىء فيها مما عهدناه فى « الديك الأحمر » من وهج المضمون ، ولا شىء فيها مما رايناه فى « زائر الصباح » من شاعرية الأسلوب .. فهى فى صحيحها « تجميع » قصصى أكثر منها « مجموعة » قصصية ، وليس ادل على ذلك من افتقارها الى وحدة عضوية عامة تلم الأجزاء وتبلور الاتجاه وتحدد المسار ، وليس أدل على ذلك أيضا من افتقارها الى وحدة النسيج على مستوى التركيب الفنى ... فهنا قصص تنتمى الى المجموعة الأولى من حيث واقعيتها الاجتماعية وكشفها الصريح عن أوجاع الناس وصراعهم التراجيدى فى معركة العيش والحياة كما فى قصتى « الصورة » و « جرعة ماء » بل هنا قصص أخذت اخذا من هذه المجموعة وأعيد نشرها من جديد كقصتى « القمح » و « حفنة تراب » ، وهنا قصص أخرى يمكن ارجاعها بسهولة الى المجموعة الثانية من حيث رمزيتها الشاعرية أو تعبيرها الرمزى عن الحرية والموت مثلا كما فى قصتى « الصبى والصياد » و « الزائر الكئيب » ، وهنا قصص أخيرة ليست قصصا بالمعنى الاصطلاحى وانما هى على الأكثر يوميات صحفية أو ذكريات خاصة دونها الكاتب بأسلوب فيه من الجيشان ما يوهم بأنها قصص قصيرة وذلك مثل قصتى « العازفة الصغيرة » و « نسمة هواء » اللتين أدارهما الكاتب على عاطفته الابوية نحو ابنته الصغيرة . ولا يعنى هذا أن المجموعة الجديدة خالية من أى جديد ؛ فالواقع ان « احزان الربيع » لا تخلو تماما من قصص استطاع الكاتب أن يبلور فيهما أدفأ وأجمل ما فى المجموعتين الأوليين .. ولا يسعنى الا أن اسجل فرحى بقصتى « الفخ » و « أحزان الربيع » اللتين جمع فيهما الكاتب الى صدق التجربة كما تتمثل فى طبيعته الريفية الأصيلة ، القيمة الجمالية والعمق الفنى مما حصله الكاتب من تمرسه الطويل بكتابة القصة واطلاعه الواعى على محاولات الآخرين ..

ولكن هل تكفى هاتان القصتان لحل أزمة القصة القصيرة ؟ .. أن فاروق منيب على الرغم من هاتين القصتين يعتبر مسئولا عن هذه الأزمة بمقدار ما يعتبر صاحب فضل كبير على هذا الفن ؛ فلئن كان واحدا من أبناء الجيل الذين شقوا الأرض ورصفوا الطريق أمام القصة القصيرة فهو أيضا من هؤلاء الذين تخلوا عنها بعد أن بهرتهم أضواء المسرح ... ان « أحزان الربيع » ليست هى احزان الربيع ولا هى أحزان الكاتب وانما هى احزان القصة القصيرة ! .

جلال العشرى



لقاء كل شهر

• هل يمكن للعمل الفني أن يحيا حياة موضوعية مستقلة عن ذات الفنان
أم أن العمل الفني استمرار لحياة الفنان ، بحيث تصبح حياته هي لوحاته ؟
هذا هو السؤال الذي يطرحه معرض الفنان الطليعي أحمد فؤاد سليم .

الوجود والمعنى
في معرض الفنان
سليم

قدم الفنان الطليعى **أحمد فؤاد سليم** ٢٦ لوحة من أحدث انتاجه فى قاعة العرض بالمركز الثقافى التشيكوسلوفاكى بالقاهرة لمدة أسبوعين خلال الشهر الماضى .

وفؤاد سليم لا يزيد عمره الفنى على خمس سنوات .. فقد أقام أول معارضه عام ١٩٦٢ وها هو يقيم **معرضه العاشر** . فهو غزير الانتاج ، حريص على تقديم أعماله للجمهور فى فترات متقاربة بمصر والخارج كلما أتيح له ذلك .

لقد درس القانون ولكنه يعيش حياته الحقيقية فى الفن .. فهو يسير على نفس الطريق الذى قطعه **محمود سعيد ومحمد ناجى وسند بسطا** ... الذين جمعوا بين العمل القانونى والانتاج الفنى ، واستطاعوا عن طريق **الهواية المنظمة والدراسة** الذاتية أن يحققوا **مكانة ممتازة** فى الحركة الفنية المعاصرة فعرفناهم فنانين **لا تزال تحيا أعمالهم** من بعدهم وتتفوق بعضها على أعمال كثيرين من معاصريهم وزملائهم فى هذا الفن .

التحقق سليم بمرسم **سيف وانلى** بالاسكندرية فى بداية حياته الفنية .. ثم واصل دراسته الفنية بمعهد « **اليوناردو دافنشى** » بالقاهرة .. واخيرا استقر فى مرسمه الخاص « **بالجمعية الأهلية للفنون الجميلة** »



صراع الأسود
١٩٦٧

يرسم ويستمع للموسيقى ويقيم الندوات الثقافية بين الطليعة من الكتاب والفنانين .

ان حياته مليئة بأشكال الصراع .. ومعظم لوحاته تحمل هذا الاسم .. وما الصراع بين القانون والفن الا واحد من أشكال التناقض المحتدم فى حياته وفى أعماق شخصيته .. وعندما يطلق العنان لفرشاته فى تلقائية ، تتجسم على السطح انعكاسات لأنواع مختلفة من الصراع .

ان أول ما يسترعى النظر فى هذا المعرض تلك الأسماء التى أطلقها على أعماله .. فهو يسمى بعض اللوحات باسمين : اسم طويل ، وصفى ، دارج ، مركب .. واسم تشكيلى من كلمتين . مثل « فارس فوق فرس ، تحته صلبان ، وخلفه صليب ، وأمامه ساعد ويد أو (**صراع الأخضر**) » .

و « ارتباط فى الوسط حوله ثلاث دوائر أو (**صراع الأسود**) » .

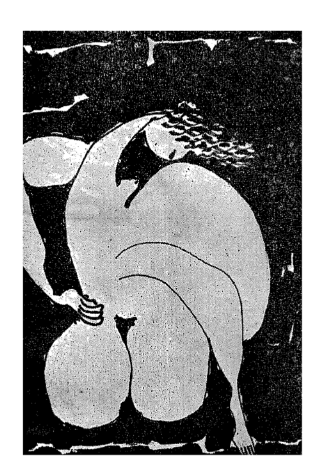
و « انسان متمدد فوق مائدة قصيرة حوله ثلاثة عشر وجها أو (**صراع الأكل**) » .

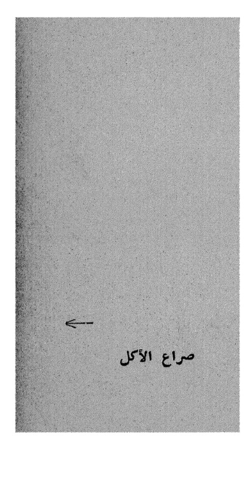
وهكذا ...

ان السر وراء هذه الظاهرة . ظاهرة الأسماء التى يطلقها الفنان على أعماله هو احساسه بالتباين



الوجوه والمعنى



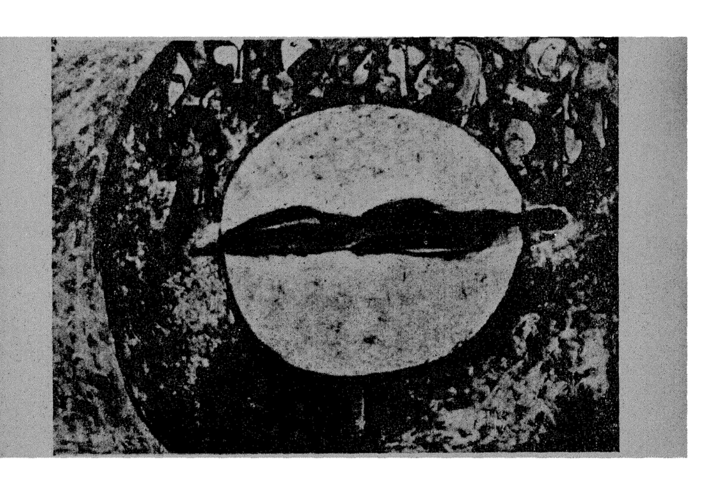


صراع الأكل

فى المستوى الثقافى لجمهور المعارض ، وهو يحاول بهذه الأسماء أن يجتذب الى أعماله نوعين من هذا الجمهور .. النوع الذى يبحث عن مفــــردات تشـــكيلية دارجة فى العمــل الفنى وينشــد ((**الفهم**)) ثم النوع الذى يبحث فى العمل الفنى عن القيمـــة الشكلية وينشد ((**الاستمتاع**)) عن طريق المعايشة داخل العمل .

واذا صرفنا النظـر عن التقسيم الذى وضـــعه الفنان لأعماله على أساس أن الخامة التى استخدمها فى الرسم (**أصــباغ محليــة ــ ألوان جواش ــ ألوان زيتية**) فاننا نتوصل الى تقسيم آخر هو التعبير بالألوان فى جانب والتعبير بالأبيض والأسود فى جانب آخر من اللوحات .

والانطبـــاع العـام الذى تتركه المعروضات فى نفســية المشاهد هــو التلقائيـــة وسرعة الأداء فى محاولة



لتسجيل الفكرة أو الانفعال وهو لا يزال طازجا وفى قمة حيويته .. ولكن ملاحظتى الخاصة من خلال تتبعى لأعمال سليم أن اللوحات التى أعاد رسمها ، والأفكار التى كررها لسبب أو آخر كانت أنضج وأكثر تأثيرا فى المشاهد من تلك التى صاغها مرة واحدة .. وفى تقديرى أن الغالبية العظمى من الأعمال الفنية عموما التى يبذل الفنان فى صياغتها جهدا متأنيا طويلا تلقى نجاحا واعجابا وتعيش فى ذاكرة المتفرج زمنا أطول من الأغلبية الساحقة للأعمال التى تصاغ على عجل .

ولعل هذا هو السر فى اقتراب معظم لوحات سليم ، من ناحية الانفعال الذى تعطيه للمتفرج ، من ذلك الأثر الذى تتركه الموسيقى الخفيفة فى المستمعين فنحن نطرب أمام هذه الأعمال لخطوطها الراقصة والوانها التى لا تزال تحمل قيمة زخرفية كلوحة « **الحلم** » ولوحات « **موسيقى** » و « **وجهى** » .

ومع هذا فان ثقل ودسامة العمل الجمالى تتحقق فى لوحات أخرى مثل «**صراع الرمز**» و « **صراع الاكل**» و «**صراع الأسود**» .. فى هذه اللوحات تعرض هذه « الخفة » عمق الموضوع ودرامية التعبير ..

وينتهى المعرض ويبقى السؤال معلقا .. وتظل قضايا الصراع التى تطرحها اللوحات بغير حسم .. فالاجابة الوحيدة هى « **النفى** » .. هى نفى الوجود .

فأنواع التناقضات وأشكال الصراع المقدمة بأسلوب الفنان التشكيلى تؤدى الى نتيجة واحدة هى **اللاشىء** . انه يعبر عن الصراع فى أعماق نفسه مرة وبينه وبين الآخرين والأشياء مرة أخرى ، وبين الآخرين وبعضهم مرة ثالثة .. ولكنه يطرح هذه التناقضات بمفهوم ميتافيزيقى لا يترك مجالا للتنبؤ بالمحصلة الايجابية الواقعية لهذه التناقضات .

أن الصراع بين الأسود (**اللالون**) والأبيض (**كل الألوان**) عند سليم هو صراع لا حل له سوى طغيان أحدهما ونفى الآخر .. أى نفى الشكل .. فسواء ساد الأبيض أو ساد الأسود فالنتيجة هى اختفاء العمل الفنى .

الصراع فى لوحات « **الوجود والمعنى** » هو صراع بين الوجود والعدم ـ فالترجمة الانجليزية التى كتبها الفنان على هذه اللوحات هى Reason of Life أى « سبب الحياة » .. وهو نفس التساؤل الذى يلح على طرحه الوجوديون وخاصة **البير كامى** .

ولهذا كان الصراع الذى يصوره أحمد فؤاد سليم فى لوحاته هو صراع



صراع الأخضر

وجودى .. أو بمعنى أدق فانه يعرض الصراع من وجهة النظر الوجودية .

وفى فلسفة سارتر يعتبر سعى الفرد نحو الكمال سعيا نحو الانحطاط والنقص لأن الانسان عندما لا يرضى عن وجوده الفعلى المتحقق وينشد تحقيق صورة مثالية يريدها لنفسه انما يسعى الى انطباق الوجود الفعلى على الوجود المثالى أو الذهنى لذاته .. وعندئذ يصبح شيئا من الأشياء كالجماد .. لأن الانسان الذى يتميز بالشعور هو الذى يتغير ويتطور دائما بسبب الاختلاف بين الوجودين الحقيقى والذهنى له . أما الأشياء فهى التى ينطبق وجودها الفعلى على وجودها الممكن .. وهكذا يرى سارتر أن السعى نحو الكمال هو سعى نحو الانحطاط لا يتحقق الا عند الموت وتحول الانسان الى جثة .

وعلى نفس المستوى يعتبر سارتر العلاقة بين الانسان والغير علاقة صراع ومبارزة .. والحب ما هو الا قناع لارادة القوة .. ان العاشق يسعى الى امتلاك المعشوق بكل الوسائل ، وينتهى الصراع بأن يبتلع الواحد الآخر .. فاما أن يفنى المعشوق فى العاشق أو يفنى العاشق فى المعشوق . وفى كلتا الحالتين يفشل الحب لأنه لا يبقى غير المعشوق أو العاشق .

بهذه المفهومات يعالج سليم موضوعات الصراع .. ويقدم التناقضات بلا حلول .. يسودها التشاؤم .. وعندما يحاول بوعى أن يضيف « التفاؤل » الى العمل كما فى لوحة « صراع الأخضر » .. نحس أمامها بأن الخيط الاخضر مر باللوحة بالصدفة .. وان الفارس اذا استطاع أن يثبت قوائمه على هذا الخيط سينطلق الى الخارج ويترك الأسود يطغى على كل شىء ولا يبقى الا « اللالون » .. وهذا لن يتحقق أبدا تماما كقضية انطباق الوجود المتحقق على الوجود الممكن أو التقاء الوجود بالعدم .. ان الصلبان والعذابات والعوائق تنتصب فى كل الاتجاهات والخيط الأخضر «السلبى» وجد هنا بالصدفة ولن يجدى فى هذا الصراع المميت نفعا ..

والمأساة المحتدمة فى الأعماق تتنفس على لوحة ذات بعدين .. ويتفجر الاحساس باليأس التراجيدى .. ويلف كل شىء ، ويصبح أمل الفنان الوحيد هو أن تحيا لوحاته حياتها المستقلة ويصبح سليم هو أعماله الفنية أو تصبح حياته هى لوحاته على حد تعبير سارتر سيد الوجوديين .

صبحى الشارونى

الإنسان الثورى ...
عند بيتر ڤايس

هكذا يجلس **پترڤايس**

Peter Wseiss الكاتب الالمانى المعاصر مترددا بين الثورة الاجتماعية **(مارا)** والثورة الفردية **(صـــاد)** محاولا التوفيق بينهما ، من أجل ميـــلاد **انسان ثورى** بالمعنى الاصيل للكلمة ، انسان ثورى يتحرك داخل أوسع نطاق ممكن من الحرية وخارجه ، فى سبيل التعرف على معنى الحياة الحقيقى . فيعود الى التاريخ الذى يمتد بكل ثقله وثرائه وخصوصيته داخل الحاضر والذى يختفى فى نفس الوقت تحت ســطحه ، التـــاريخ الذى كثيرا ما شوهت صـــياغته وتفسيراته ، محاولا باخلاص اضـــاءة الجوانب الانسانية فيه ، ورؤيته بعين جديدة فربما ساعدنا ذلك على فهم الواقع الحاضر وعلى اكتشاف طرق وغايات جديدة للتغيير .

لقد سار پيترڤايس فى ذلك الاتجاه الجديد (المسرح التسجيلى) الذى ابتدأه فى المانيـــا الكاتب **هوخهوت** Hochkuot بمسرحيته الشهيرة « النائب » التى كتبهـــا عام ١٩٦٣ والذى جـــذب الكثيرين من الكتاب الألمـــان مثل **مارتن ڤالزر وكيپارد وجـراس** والـــكاتب الفرنسى **جاتى** فتعرضوا فى أعمالهم لأحداث تاريخية مثل محاكمـــة أيشـــمان وأوبنهايمر والمعتقلاتالنازية . هذا التيار الجديد الذى يقول عنـــه المخرج العظيم **پيسكاتور** « أنه كافح من أجـل مثل هذا المسرح أكثر من ثلاثين عاما » مؤكدا « أن وجود مثل هؤلاء الكتاب الذين يمتلكون القدرة على الرؤية النفاذة الواعية ، شىء فعال ولا شك ، بل انه العزاء الوحيد فى عالم الصمت، ذلك الصمت الفارغ الذى لا معنى له ولا فائدة » .

فلقد شق كتاب المسرح التسجيلى طريقهم فى أماكن متعددة من العالم ، حاملين لواء ايمان عصرى جـــديد بالحياة والانسان بعد أن طالت فترة التردى فى متاهات العبث واليأس ، فلم يعـــد يقنعهم الاستسلام الى ميتافيزيقيـــا يائسة عصرية باسم التشيىء أو التجـريد ، بل اقتربوا من النظرة الشاملة فى رؤيتهم لقضايا **الانسان والعصر .**

فعلى مســـارح ألمانيـــا وانجلترا والســـويد وفرنسا وأمريكا عرضت وما زالت تعرض مسرحية پيترڤايس **« اضطهاد واغتيال چان پول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت اشراف الســـيد دى صاد »** وأحدثت دويا لا حد له كعمل فنى فكرى ناجح ومؤثر . ولقد نجحت هذه المسرحية رغم أنها مسرحية خالية من الأحداث بمعناها التقليدى ، فكل الأحداث والوقائع معروفة سلفا كجزء من تاريخ الثورة الفرنسية ، بالاضافة الى أن الحدث الرئيسى فى المسرحية هو اغتيال أحد زعماء الثورة الفرنسية **« چان پول مارا »** يحكى على منصة المسرح فى الدقائق الأولى من العرض . اننا نعرف الكثير جـدا من الوقائع والأحداث ولكننا لا نعرف بقدر كاف الا القليل جـدا من هذه الوقائع . ومن هنا تبدأ مهمة التيار الجديد اذ يحملنا الى حيث نرى المزيد عن ما كنا نعتقد ببساطة اننا نعرفه جيدا . ان مارا ڤايس غير مارا الذى علمتنا اياه كتب التاريخ . لقـــد وضعت الكلمات والوقائع فى اطـــار جـديد يجعلها أكثر وضوحا ، **ولكن ما قيمة ذلك ؟** القيمة اننا ــ جمهور المسرح ــ ستزداد رؤيتنا لأنفسنا وضوحا ، ففى كل منا عادة وعلى نحو مختلف جزء



من مارا ، من احساسه بقصور الجسد ، ومن حلمه بالتغيير ، ومن عجزه أحيانا عن اكتشاف الطريق السوى لتغيير الواقع . فلقد أعاد فايس تفسير شخصية مارا بحيث تبدو دوافعه ممكنة التصور بدلا من تلك الصورة الدموية التى وصفه بها المؤرخون . ولكن هل المسرحية مجرد اعادة تفسير للشخصية التاريخية ؟ بالتأكيد لا فهى تتضمن أكثر من ذلك تتضمن عرضا للأهداف التى كافح من أجلها مارا ورغبته الجادة فى تغيير الواقع وللمعوقات التى واجهته سواء فى الخارج أو فى داخله . **ان مارا هو ذلك النموذج الثورى المؤمن بالثورة الاجتماعية وضرورتها كحل لمشاكل الانسان** ، ولكنها ليست بالحل النهائى .

« .. صمت الطبيعة
أواجهه بفاعليتى
فى اللامبالاة القصوى
اكتشف معنى ما
بدلا من المراقبة الجامدة
أقتحم
وأعلن خطأ أشياء معينة
واعمل على تغييرها وتحسينها .
هذا يتوقف على الذات أولا
على تعرية نفسك من الداخل
ورؤية كل الأشياء بعين جديدة » .

وبشرط أن تعبر عن قضايا المجموع وعن حريتهم الحقة وألا تتحول الى تعبير ساذج عن منافع ذاتية وشخصية أو أن تكون تحت أى ظرف مبررا لاقامة ديكتاتورية عمياء .

فمارا يمثل ببساطة وجه الثورة ضد الفساد الاجتماعى . ولكن **فايس** لا يتوقف فى تصويره لشخصية مارا عند هذا الحد بل يواجهها بشخصية أخرى مضادة يدخلها على الموقف التاريخى ليبرز من خلال تناقضها بعدا جديدا وهاما فى مفهومها عن الثورة والحرية ، تطرحه بشكل ملخص كلمات شخصية **دى صاد** وهو يدلى برأيه عن الثورة .

« ان السجون الذاتية
أبشع من أكثر الزنزانات صلابة
وطالما لم تفتح بعد هذه السجون
فان كل ثوراتكم
مجرد سجن للثورة » .

معبرا برأيه عن أهمية الخلاص الجدى والثورة الذاتية ، فدى صاد يشارك مارا حلمه بالثورة ، بل ويؤمن الى حد كبير بأهمية دور الثورة الاجتماعية وتغيير أسس المجتمع ، لكنه لأسباب خاصة أدرك بشكل أكثر من مارا أن الحل ليس فى الخارج فحسب ، وانما على الانسان أن يسعى لحل قضية أخرى ، قضيته هو ، أن يفهم ذاته أكثر ، ويكتسب القدرة على التغيير . والا فكيف نغير العالم ونحن أسرى أجسادنا . **ان دى صاد يمثل وجه الثورة ضد ضعف الطبيعة البشرية**

« من أجل أن نميز الصواب من الخطأ
يجب أن نعرف أنفسنا
أنا
لا أعرف نفسى
وعندما أعتقد أننى وجدت شيئا ما
أشك فيه فى اللحظة التالية
وأجد من واجبى تحطيمه من جديد
ما نفعله ما هو الا صورة وهمية لما نريد أن نفعله
وليس هناك حقائق
سوى تلك الحقائق المتغيرة التى يختبرها الفرد بنفسه » .

فمن خلال هذه المقابلة بين **مارا ودى صاد** يجمع **بيترفايس** فى وقت واحد بين قضية الانسان بوصفه كائنا اجتماعيا يحمله ويحدد مصيره تيار التاريخ ومتطلبات النظام وعلاقات القوى فى واقع معين وبين قضية الانسان نفسه كفرد محاولا الغوص فى أعماق وجوده الفردى والتوسيع من نطاق حريته الفردية . وبتعبير آخر فلقد حاول الجمع بين **الملحمى والدرامى** على منصة المسرح أو **لقد حاول رؤية جانبى الانسان الملحمى والدرامى فى نفس الوقت لخلق رؤية أكثر شمولا للانسان .**



مارا يموت للفنان داڤيد

اذن فالثورة ليست ذات وجه واحد ، وانما تتعدد وجوهها فقد تعنى الثورة السيطرة على الواقع الخارجي (**مارا**) أو السيطرة على الجسد (**دى صاد**) بينما يعكس القس الثائر چاك رو الوجه العاطفى المتطرف للثورة ، حيث خلع رداء الكهنوت وارتدى قبعة الثورة محاولا بكل انفعال السيطرة على الواقع الخارجي وتنظيمه .

« **نطالب** بأن تفتح مخازن الغلال لتخفيف البؤس

نطالب بأن نمتلك نحن كل المصانع والورش

نطالب بأن تبنى مدارس داخل الكنائس » .

ناسيا فى انفعاله المحموم للجماهير التى تسعى بالثورة الى تحقيق احتياجاتهـا البسيطة وليس الى تحقيق قيم العدالة المبجلة . لذا فانه يبتعد عنها فتسحقه فى زحفها الانسانى فى آخر المسرحية .

أو قد تنحرف وتتحول الى حلم شاذ بالبطولة وخلاص ميتافيزيقى كما نراه عند (**كوردى**) . هذه الفتاة التى قامت باغتيال (**مارا**) كرد فعل مهلوس عنيف لحياة الكبت والجدب التى عاشتها كوردى ، فلم يتح لها أن تجرب الا حياة الدير وكان مثلها الأعلى للثورة يتجسد فى شخصية القديسة **چان دارك** أو **جوديث** . هذا الوهم الميتافيزيقى الذى حولها من انسانة الى أداة غير قادرة على الفعل الايجابى .

وقد تتقنع الرغبات الذاتية المختلة أحيانا بقناع الثورة مثلما نرى عند شخصية **دوپيريه** المصاب بهوس جنسي والذي يأمل من الثورة أن تتيح له فرصة تحقيق رغباته المضطربة ، والذى فقد حريته داخل اطار الجنس المحدود .

أو ربما تأخذ هذه الرغبة الشكل العادى كما تتضح فى مطالب مرضى المصحة العقلية التى تدور داخلها أحداث المسرحية والتى يقوم دى صاد باخراجها ــ مطالب المرضى (**ممثلى الشعب**) والكورس التى تتلخص فى الحصول على سمكة وحذاء وامرأة وبعض قطرات النبيذ والذين لا يمكنهم الانتظار حتى الغد ، حيث تشغل حيانهم احتياجاتهم البسيطة وتفقدهم حريتهم الحقيقية .

بل ربما تأخذ الطريق الانتهازى الذى يمثله (**كولمبيه**) مدير المصحة ، ذلك المدير الذى يريد أن يحافظ على النظام كما هو والذى يعيش داخل قفص محكم من الاخلاقيات الشكلية الفاسدة .

وهكذا يحول **ڤايس** الثورةالفرنسية من واقع تاريخى الى حاضر مشبع بالفهم العصرى . فالمسرحية تقدم رأيا متقدما وشاملا فى الثورة والحرية وتتعاطف بنبل مع العذاب الانسانى ومع حلم الانسان بحياة أجمل متخطية كل المفاهيم الكلاسيكية للثورة والحرية . وكأغلب كتاب المسرح التسجيلى فان ڤايس فى مسرحيته هذه لم يتحيز الى اى من الجانبين : ضرورة توسيع نطاق الحرية الفردية للانسان وضرورة الثورة الاجتماعية والسياسية لتحقيق العدالة الاجتماعية . ويكفى أنه أكد باخلاص أهمية كلا الجانبين اللذين لا شك فى أهميتهما وضرورتهما لخلق حياة أصدق . فهو يعى تماما أن رأيه الشخصى بخصوص المشاكل التى يتعرض لها ليس له اية أهمية عامة ، بل انه يجد من العبث أن ينصب نفسه قاضيا على التاريخ والأحداث . انه يحلل فقط الصراع الذى يحتويه الموقف ويعرضه .

فللمرة الأولى بعد ظهور **بريخت** علي خشبة المسرح الألمانى ، **يناقش**

الوجود البشرى داخل الاطار الاجتماعى السياسى بطريقـــة ثاقبة ومباشرة داخل شـــكل جمالى جـديد ملىء بالشعر والفكر ، حيث تمتزج الكلمة بالايقاع بالصورة فى ايقاع كنترا بونطى فى مواجهة حركة الجسد البشرى .

وقد كان اختياره مصحة أمراض عقلية كمكان تدور فيه الأحداث موفقا لأقصى حد ، أعطى له الحرية المطلقة لأن يقول رأيه بصراحة وبلا مواربة على لسان شخصياته المجانين . هذا الجو الذى يكون فيه كل شىء مقبولا ومعقولا ومبررا . هذا الشكل الفنى الجرىء الضخم المعقد الذى حفلت به المسرحية وهذا الحشد الهائل من الامكانيات : **أغنيـــات الكورس ، الحــــوار الشعرى ، المسرح داخـل مسرح ، البانتـــوميم ، الرقص ، تنوع المشاهد ، تناقض الشخصيات ، مزج الماضى بالحاضر** . وهذه الوحدة التى تضم هـــذه الجزئيات جميعها تقدم فى النهاية مفهوما شاملا للحرية والثورة من خلال تقـــابل المواقف الدقيقـــة الاختيار ومواجهتها بعضها ببعض داخل عملية مونتاج واعية ، بالاضافة الى تداخل فانتازى الكاتب الخاص .

وقد كان لاستعماله تكنيك **« مسرح داخل مسرح »** أثرا بالغـــا فى قطع الايهـــام باستمرار وفى ايقاظ وعى المتفرج ، كذلك فان دور المنادى فى المسرحية يذكرنا برئيس الجوقـة فى المسرح الاغريقى الذى لم يحـــاول التدخل لتفسير الأحداث أو التعليق عليها بشكل محدد مثلما كان دوره فى مسرح بريخت الملحمى ، لكنه كان فقط يهدىء توتر الموقف عندما يصل الى درجة التأزم ، كان يفتح الدش البارد على المواقف الساخنة .

ومما لا شـــك فيه انه كان لكل من **بريخت بمسرحه الملحمى ولبيسكاتور بمسرحه السياسى** تأثيرا واضحا على ڤايس وزملائه كتاب المسرح التسجيلى ، الشىء الذى حول بريخت خاصة الى أحدث كاتب كلاسيكى . ولكن السؤال الذى يثار هنا هو : الى أى حـــد يعتبر هؤلاء الكتاب مقلدين لبريخت وبيسكاتور ؟ والاجابة هى أنهم وان بدأوا بالاستفادة من أعمال الكاتبين العظيمين الا أنهم قـــد نجحـــوا فى تطوير المسرح الملحمى فكريا وفنيا الى حد كبير وجعله أكثر ملاءمـــة لروح العصر .

وكان من الطبيعى أن يعلن ڤايس أنه كاتب ملتزم بأوسع معانى الالتزام ، ليس الالتزام الســـياسى الأحادى النظرة ولا الالتزام الفنى الأحادى النظرة أيضا وانما الالتزام الشامل للانسان والعالم ، دون فصله عن العلاقات الاجتماعية والسياسية التى يتحرك داخلهـــا ــ التزام بمعناه الرحب . فنجده يؤكد باصرار أنه **« على الكاتب أن لا يكتب الا من أجل تغيير المجتمع والتأثير فيه . وعلى الفن أن يمتلك القـــدرة على تغيير الحياة ، والا فقد الفن هدفه »** .

فالفنان يعى جيدا ما يحدث حوله ، ولا يكفى أن يقف ويقول « هـــذا لا يجب أن يحـــدث » بل يجب عليه اتخـــاذ موقف واضح محدد من الاشـــياء ، وأن يدفع القارىء أو المتفرج لأن يقول « يجب أن نغير ذلك . هذا لا يمكن أن يستمر . لن نفعل ذلك منذ اليوم » . فوعى الفنان بفوضى العالم الذى نعيش فيـــه وباختلال العلاقات الاجتماعية حـــوله وبخيبة الأمل فى أحلامنا المثالية ، وتأكده من أن العالم قد تسيطر عليـــه الصـدفة أو الجنون فى أية لحظة ، لا يعفيه مطلقا من كونه جزءا من هذا العالم ، جزءا حساسا وهاما يوجد فيه ويؤثر كل منهما فى الآخر . انه فى صميم هذه العلاقات . لا شىء يعفى الفنـــان من الوقوف عاريا وصادقا وسط جنون العالم ، لأن كل ما يحدث يخصه ويؤثر فيه بلا جدال ، وهكذا **« يجب على الكاتب أن يتخذ موقفا حتى عندما يرى أن كل شىء مجنون »** بل ان فى ذلك الوضـــع ما يزيـــد مسئوليته تجاه استرجاع عقل العالم وتنظيمه .

دكتور يسرى خميس

أ.ب A.B
الشاعر ناظم حكمت

.. « يقال ان الالم وحده **يخلق الأشعار الصادقة** . أنا لا أرى ذلك ، لأنني ، أعتقـــد أن كتابة القصائد المبهجـــة اصعب بكثير من كتـــابة القصائد المحزنة .. » .

.. ذلك أن **ناظم حكمت** قد عرف سهولة « **الحصول** » على الحزن من خلال معاناته لعصره ، معاناة الشاعر الباحث الحقيقى والدؤوب عن الفرح للناس ولنفسه ؛ والذى اكتشف كم من الألم الممض يحمله ذلك العصر لبنى جلدته من البشر وكم من الافراح يبشرهم بها . ومثلما يقع الانسان فى المأســـاة فريسة لاخطائه او لأخطاء الآخرين ، ومثلما تنتهى المأساة — رغم هذا — بالأمل فى الافلات — من طريق الوعى من مثل هذا المصير ، فكذلك كان شعر ناظم حكمت وكذلك كانت حياته .

ولكننا فى الحقيقة قد نظلم شعر ناظم حكمت كما نظلم حياته أن نحن وقفنا عند حدود مثل تلك الالفاظ الـكبيرة ، من نوع العصر والانسان والمأساة والمعاناة . فمثل تلك الالفاظ لن تؤدى الى أكثر من رسم صورة غامضة يشترك فيها الكثير من الكتاب والشعراء والفنانين — من بينهم ناظم حكمت — ممن كان لهم الموقف نفسه تجاه **التاريخ والحيـاة والانسان** .

ولكن ناظم وصل الى تلك المعـــانى الكلية ، ذلك الموقف ، من خـــلال طريقه المتميز الخاص . لقد تحول ايمانه بالانســـان البسيط والعادى فى محاولته الطموح لتحقيق السعادة أو الوصول الى الفرح ، تحول هذا الايمان الى الشعر ، حتى أصبحت السمة المميزة لشعر ناظم هى الكلمة البسـيطة ، أو الصورة البسيطة ، أو الايقاع الهادىء . ولكن ناظم حكمت نفسه لم يكن بسيطا ولا هادئا ، ذلك أنه كان « **شاعرا وثوريا** » . ولا يمكن للرجل أن يكون شـــاعرا حقيقيا فى عصرنا ان ظل عقله بسيطا ، بالمعنى المباشر والدارج لهذه الكلمة . ان تعقيد هذا العالم واختلاطه يتطلبان ذهنـــا مثقفا ومدربا و « **معقدا** » بنفس الدرجة حتى يتمكن من فهمه والنفاذ الى معناه . ولكنه يستطيع أن يكون شاعرا بقدر ما يستطيع أن يعبر عن هـــذا الفهم المعقد تعبيرا شفافا ومحسوسا يجعلنا نحن قراء شعره قادرين على تمثل تجربة خوض العالم مرة أخرى واستخلاص معناه من خلال هذا الشعر ، وقادرين فى نفس الوقت على اكتشاف قيمة ذلك العالم وقيمة معناه . كذلك لا يمكن للرجل أن يكون « **ثوريا** » ما لم يكن قادرا على اكتشاف معنى التغـــير والتقدم فى عصرنا ، وما يستلزمه هـــذا التغير على الدوام فى اللحظة المناسبة بل وما يفرض فرضـــا من اندفاع مكتسح يحقق به الانتقال من الوضع القائم الى الوضع الجديد .

ولـــكن الشـــاعر والثورى معا ، لا يستطيعان أن يكونا كذلك ما لم يكتشفا القيمة الحقيقية للانسان ، كجماعة وكفـــرد ، فى التـــاريخ وفى الحياة . وقد استطاع ناظم أن يتمثل العالم المعقد تمثلا مستوعبا لتعقيد

العالم ونافذا الى معناه ، كما استطاع أن يكتشف معنى تغير العالم وتقدمه من خلال أفعال الانسان ودوره فيه والقيمة التى أضافها اليه . وهكذا لا نستطيع أن نحتفظ بنفس تصورنا التقليدى عن العالم ونحن نقرأ شعر ناظم ونكتشف ذواتنا فى أبطاله المتواضعين .

ان **هانسى موللر** ، الجندى النازى الذى كان من ميونيخ ، والذى كان مغرماً بالبيرة ذات الزبد الذهبى وباليسانورا البيضاء والمكتنزة مثل بطاطس بروسيا الشرقية وبالسجق الأحمر الذى تنتجه مدينته ، **هانسى موللر** هذا الذى لم ينقطع عن التفكير فى القتال لاثبات تفوقه العنصرى على البشر ، لم يكن يختلف فى شىء من حيث جوهر انسانيته عن رفيقه الراقد الى جواره فى قاع الأطلنطى بعد أن غرقا سويا : **هارى طومسون** ، القادم من ميناء ليفربول . كما أنهما معا ، لم يكونا يختلفان فى شىء من حيث جوهر انسانيتهما عن ملايين القتلى الذين سقطوا فى الحرب ، ولا عنا نحن الذين لم نشهر سلاحا فى وجه أحد . كذلك كان **الشيخ بدر الدين** ، الأزهرى المعمم قائد ثورة الفلاحين الذى شنق فى النهاية فى سوق سيريز ؛ وكذلك كان يونس الأعرج الذى يحبه البقر لانه يمشى ببطء ويفكر كثيرا ويملأ الماء للناس ويبكى على أرضه الضائعة وشجرة جوزه المحروقة ؛ وكذلك كانت **تاونت بابو** الحبشية السمراء التى جاء الفاشيست الايطاليون وفى أيديهم المدى الحادة ليبقروا بطنها ويأخذوا من أرضها الخير ؛ كلهم عاشوا فى فى هذا العالم .

الساكن أبدا فى وسط اللانهايات
.. بكل صناعاته وغرائبه
وبكل ما يلزم لدفع الانسان للجنون .

هكذا يدفع بنا ناظم ــ من خلال شعره ــ فى بساطته الحادة ، وفى هدوئه الصلد ، الى قلب بشاعة المأساة . بشاعة أن يعلق الشيخ الطيب البطل ، **شيخه بدر الدين** ، مشنوقا فى السوق ، لأنه أراد الحرية والعدالة والأرض وثار من أجلهما مع الفلاحين ؛ وبشاعة أن يفرق الناس بعضهم البعض فى جنون دون أن يكتشفوا تشابههم المدهش ، وبشاعة أن تبقر بطن المرأة الطيبة ليسرق غذاء أطفالها .. يضعنا ناظم فى مواجهة المأساة ، لنعيها كحقيقة مرعبة عن العالم الضارى الذى نعيش فيه . ولكنه لا ينقلها محايدا كعدسة فوتوغرافية . انه ينقلها من وجهة نظر السخط والمقاومة والطموح الى التغيير . وهو لا ينقل الينا صورا خرافية عن تجارب لم يعانها هو ، تنافس المآزق الروحية التى يعيشها الانسان « **المثقف** » بالصورة التى تعودناها لدى شعراء الغرب المحدثين الكبار ، **ييتس** أو **پاوند** أو **اليوت** . فالعالم الذى ينتمى اليه ناظم عالم مختلف ، وهو يعرف أنه يمثل عصرا مختلفا وان كان يستظل بنفس هذا القرن العشرين . انه ينتمى الى عالم الثوار ، حاصدى المحاصيل الجديدة ، حراس المناجم وغابات المطاط وحقول القطن ، كما ينتمى الى عصرهم . وهؤلاء يواجهون مشاكل من نوع معين ، ويفكرون بطريقة معينة تختلف عن ميتافيزيقا ــ المشكلة والتفكير فيها ــ ما بعد الموت وما قبل الحياة ؛ وطالما كانوا فى حياتهم يجهدون من أجل الخلاص من الماضى فانهم لا يستطيعون التطلع الى كاتدرائياته الرطبة وأمرائه كما يتطلع **اليوت** ؛ وطالما أن تاونت بابو قد قتلها الفاشيست فان أهلها لا يستطيعون تصور أن شعر ازراپاوند الذى رأى فى الفاشيستية النظام الأمثل

للحياة هو الشعر المعبر عن حياتهم ؛ وطالما كانت الحرية والعدالة والعلم والسلام والرخاء والكرامة الانسانية بالنسبة اليهم هي مطالب حياتهم الأساسية ، وطالما كانت هذه المطالب لا تتحقق الا بالثورة المغيرة الكاسحة ، فانه من الصعب أن يتصوروا العالم ثابتا وساكنا هذا السكون الأعظم المريح الذي يشتهيه يبتس .

ان دراما الحياة ، هذا الصراع الدائب بين الأضداد ، منقولة الينا من خلال الصور والايقاع الهادىء ، مجسدة أمام أعيننا في شكل موقف متحرك يشمل الضدين معا أو مجموعة الأضداد ، موقف ثم للشاعر اختياره واعيا بمعناه ، محملا اياه هذا المعنى .. هذا التركيب الفني كله هو ما يحمل رؤية ناظم حكمت الشعرية الى التاريخ والحياة والواقع والعصر ، رؤية بالغة التعقيد والبساطة في وقت واحد ، بقدر ما في تلك « المرئيات » من تعقيد ، وبقدر ما في أداة الشاعر التعبيرية من بساطة .

ان الواقع الذي عاشه الناس في الماضي أو يعيشونه الآن ، هو موضوع شعر ناظم حكمت على الدوام . سواء كان هذا هو الواقع الاجتماعي أو الفكري أو النفسي . ولكن رؤية ناظم وفهمه لحياة الناس ، في التاريخ أو في عصره ، تقوم على أساس فهم هذه الحياة ، ذلك الواقع الثلاثي الجوانب ، في صورة الصراع الأبدي الذي يشنه الانسان ضد معوقات تقدمه ، في المجتمع وفي الطبيعة . كما أن ذلك الواقع نفسه هو الذي نراه في محاولات ناظم حكمت المسرحية ، مشبعا بنفس الرؤية التي نكتشفها في شعره .

وربما لم يكن ناظم حكمت كاتبا دراميا كبيرا ، أو من الطراز الاول ، مثلما كان مقامه في الشعر . وربما لم تكن مسرحية « **سيف ديموقليس** » أو « أ . ب ـ A.B » التي قدمتها فرقة مسرح الجيب عملا دراميا يصل الى مستويات الدراما العظيمة عند كتاب المسرح المحدثين ، كما نعرفها عند **أونيل** أو **بيرانديللو** أو **ميللر** . ولكن المسرحية تتمتع بغير شك الى جانب قيمتها الفكرية التي تتجاوز حدود الدعوة السياسية المباشرة فيما يتعلق بقضية ايقاف التجارب النووية والدعوة الى نزع السلاح وايقاف تحليق الطائرات حاملة القنابل الذرية ، والى الآفاق التي سنحاول اكتشافها فيما بعد ، أقول ان المسرحية تتمتع الى جانب هذه القيمة الفكرية بقيمة مسرحية لا بأس بها ، نجح المخرج « **نجيب سرور** » كما نجحت فرقة مسرح الجيب في الوصول اليها والتعبير عنها الى درجة معقولة خاصة اذا وضعنا في اعتبارنا خبرة هؤلاء الشبان وحماسهم .

تتمثل القيمة الفكرية للمسرحية في ذلك الوقت المتعارض بين طموح انسان بسيط ومقهور للوصول الى مستوى من الكرامة الانسانية ومن احترامه لنفسه واحترام الناس له ، واصطدام هذا الطموح بمفاسد مجتمع منحل أخلاقيا وسياسيا ؛ وبين خضوع هذا الانسان لنفس مقاييس المجتمع الذي يحطمه ورغبته في تحقيق هذا الطموح على أساس المقاييس ذاتها . ان « أ . ب » ذلك الشاب العاطل ، الذي يستخدمه الأثرياء مظهرا لتأكيد سلطتهم ، ويستخدمه الأقوياء مظهرا لابراز قوتهم ، والأذكياء لتوضيح ذكائهم ، وتستخدمه الفتاة الجميلة موضوعا لتأكيد سيطرة جمالها على الجميع ولكي تثير الآخرين من أجل السباق اليها ؛ ان « أ . ب » هذا الذي بدأ حياته فقيرا وضعيفا ومفتقرا الى الحب والفهم ، يقرر أن ينازل أعداءه على نفس أرضيتهم الاخلاقية والاجتماعية الخاصة ، وأن يقهرهم ـ وحيدا ـ بأسلحتهم . وهكذا تتشكل مأساته . انه بدلا من الثورة انطلاقا من مواقعه الخاصة ، يرضى بفرصة التسلق الطبقي التي أتيحت له ؛ وبدلا من الاحساس بالفروق التي تميزه عن أصحاب الثراء والسلطة وعن خدمهم ، يشعر بالحاجة الى أن يكون واحدا منهم ، وبالحاجة الى أن يعترفوا به على هذا الأساس بعد أن يصبح « **طيارا** » . ولكنهم لا ينسون له أبدا أنه بدأ حياته عاملا متعطلا ، وأداة يستخدمونها أحيانا ، أو يتمرد أحيانا على وضعه الاجتماعي ورافضا لقيمهم ؛ وفي نفس الوقت فانه يظل باحثا ـ بين هؤلاء الناس أنفسهم ـ وفي مدينته المتحللة هذه ، عن البراءة وعن الحب ؛ ومؤمنا بأنه سيكون قادرا على البراءة والحب كليهما ، بينما يكون التحلل قد بدأ يتسرب اليه هو أيضا ، لكي يتحول الى منتقم مخرب لا يفكر الا في تدمير كل فرصة للحياة نفسها في البقاء على نفس الصورة أو في التغير الى الأحسن . لقد كان السبيل الوحيد أمام « أ . ب » لكي يحقق ذاته كانسان ، ولكي يحصل على البراءة وعلى الحب ، هو أن يقاوم التحلل في الآخرين وفي نفسه بأن يحتفظ بأصالته الخاصة ـ التي كان ارتباطه بالفتاة العاملة رمزا لها ـ وأن يقاوم قيم الاستغلال والعنف والابتذال والسوقية في الآخرين وفي نفسه ، ولكنه آثر أن

يستخدم نفس هذه القيم ضد أصحابها ، فى نفس الوقت أن يقاومها - فى العراء وبعد أن يغير جلده - فى الجانب المظلم من ذاته ومن ذات المرأة الأخرى المنتهكة التى أحبها . فكان أن انهار فى النهاية ، بعد أن انشطر الى شطرين غير متساويين ، وتحول الى مسخ أفرزته هذه القيم المتحللة ، وان كان قد عجز عن تنفيذ انتقامه لأن جانبا ضئيلا من نبله القديم ظل صامدا داخله فمنعه من التحول الى قاتل جماعى لمدينة بأسرها .

لقد حاول ناظم أن يستخدم هذا المفهوم الحديث عن التراجيديا الاجتماعية ، وعن البطل التراجيدى المعاصر ، لكى يضعه فى اطار قضية انسانية عامة ، **قضية السلام والتجارب النووية** ، ولم يكتف بالقضية الأصلية ، قضية عجز الانسان عن تحقيق طموحه فى الكرامة والعمل والحب ، من خلال صراعه غير المتكافىء ضد قوى اجتماعية قاهرة . فكان أن تورمت الدراما بين يديه وتحولت الى بناء مهوش غير منتظم . وبينما كان من الممكن أن يبنى من هذه القضية الأصلية دراما اجتماعية لا تقل فى انسانيتها اتساعا عن قضية التجارب النووية والتهديد الذرى والسلام ؛ بينما كان يستطيع أن يحول « **أ . ب** » الى شخصية تراجيدية عصرية لا تقل سموا وغزارة عن « **ويلى لومان** » فى « **موت بائع جوال** » لميللر على سبيل المثال ، اذا به يؤثر التعبير المباشر عن قضية وقتية - لا شك فى ضخامتها وأهميتها ، ويستبدل الطموح الدرامى والشعرى العظيم بالطموح السياسى والفكرى ، ولكنه الطموح الذى لا جدال فى انتهاء خصوبته وتأثيره بانتهاء القضية التى حصر المؤلف نفسه بأهدافها . ويمكن أن نتصور هذا المعنى اذا نحن طرحنا هذا السؤال :

ما قيمة هذه المسرحية بعد الوصول الى اتفاق عالمى لنزع السلاح ؟! .

أغلب الظن أن سيأتى كاتب درامى - أو معد درامى غالبا - ليخلص المسرحية من الحديث عن التجارب النووية ليركزها فى قضية الصراع بين الانسان الفرد البسيط والنبيل ضد مجتمع متفسخ وعدوانى الى هذا الحد ، ومأساة هذا الفرد التى تشير بشفافية موحية الى طريق الخلاص الانسانى من مكونات هذه المأساة . **ولا شك أن مثل هذه القضية يمكن أن تضمن لمسرحية تتمتع بعمق بصيرة ناظم حكمت** وشاعريته وقدرته على تصور الأنماط البشرية ، يمكن أن تضمن لها عمرا أطول بكثير من عمرها الحالى .

وقد مزج ناظم بين **الأسلوب التعبيرى والأسلوب الواقعى** ، فى رسمه لشخصياته المتعددة ، ووضعهم فى منتصف الطريق بين القناع والشخص ، ربما باستثناء البطل نفسه « **أ . ب** » ، الوحيد الذى يحمل اسما - وان كنا قد عجزنا عن فهم دلالة هذا الاسم ، ليكون رمزا للسذاجة والبساطة ، أم رمزا لمبادىء طهر الانسان الأولية ، أم رمزا للانسانية بأسرها فى شخص « **آدم** » الذى يعبر عنه « أ . ب » ؟ . وقد أتاح هذا المزج وهذا التجسيد الرمزى للشخصيات ، الفرصة أمام المسرحية لكى تكون قابلة للأداء المسرحى المتنوع الأساليب . كما استطاع العرض المسرحى نفسه أن يستغل هذه الميزة فى ابعاد كل أثر من آثار الايهام بالتماثل مع الواقع والوصول فى نفس الوقت الى التأثير الفكرى المباشر ، الذى أعتقد أن المؤلف كان يهدف اليه بصورة أساسية ، من خلال تكثيف الواقع وضغطه داخل الشخصيات وعلاقاتها المتبادلة التى تكون الموضوع كله . وأعتقد أن النقص الأساسى - رغم هذا - الذى أصاب العرض ، كان هو **الاستسلام الكامل من جانب المخرج لذلك الانفصال الذى أحدثه المؤلف بين مجموعتى الشخصيات** ، الزوج والزوجة والأصم وزوجته ، ثم الطيار ومواطنيه من أهل البلدة . ان الخطاب الذى أرسله الطيار الى الزوج - زميله القديم - هو رابطة الوصل الوحيدة - فى النص المؤلف - بين المجموعتين ، وأجرى المخرج الفعل المسرحى دون محاولة للربط بينهما الا من خلال كلمات الخطاب ، **ودون محاولة للربط بين مجموعتى الأحداث** . وساعد على **هذا الانفصال وجود منصتين** ، تحتفظ كل مجموعة من الشخصيات بمنصتها الخاصة منهما ، وتعيش داخلها . وهكذا وقع العرض فى خطأ التناقض بين بناء المسرحية الرمزى ، وبين أدائها شبه الطبيعى الى حد كبير . **لقد كان هناك حائطان « رابعان » ، بين المنصتين والجمهور من جانب ، وبين المنصتين نفسيهما من جانب آخر** . وفى معظم الوقت كانت احدى المنصتين تنضم الى الصالة فى « التفرج » **على المنصة الأخرى** ، بينما يكون على الصالة أن تهمل المنصة الأولى اهمالا تاما .

ورغم هذا النقص ، فلا شك أن المسرحية - حتى من خلال انشطارها الدرامى - قد أتاحت لمسرح الجيب أن يقدم عملا مكرسا للوقوف الى جانب الانسان فى عصرنا ، بقدر ما أتاحت لهذا المسرح أن يقدم عملا يخرج من دائرة الدراما التقليدية على أسس امكانية فهم العالم وامكانية تغييره وضرورة الفهم والتغيير .

سامى خشبة



محمود مرسى فى مشهد من

أين السمان وأين الخريف؟

سيناريو السمان والخريف عن قصة **لنجيب محفوظ** تحمل نفس الاسم ... شاب منتم الى حزب معين قبل الثورة ، ارتكب أخطاء فى حياته الحزبية فطرد بلجنة التطهير ، وأصبح عاطلا عن دور يقوم به فى المجتمع الجديد ، فيركب رأسه ويرفض التكيف وتتبلور فى ذهنه ووجدانه أزمة ضياعه ، فيضرب عنادا وكبرياء فى متاهات هذا الضياع حتى يجد فى النهاية طريقا الى التكيف .

ويبدأ سيناريو الفيلم **بعيسى** الدباغ وهو يتجه الى دار الوزارة حيث يلتقى بالوزير ويطلب منه الذهاب الى القنال ليرى بنفسه حال الفدائيين ويخرج من مكتب الوزير ليجد أحد العمد فى انتظاره ويترك له مظروفا به بضعمئات من الجنيهات .. **رشوة** .. ويتجه الدباغ الى القنال وهناك نسمع مناقشة بينه وبين الفدائيين ، تبرز أمرين : أن عيسى الدباغ كان وطنيا أيام زمان وأن الفدائيين يريدون سلاحا ليحاربوا به ... ويعود الدباغ الى القاهرة ليصدمه حريقها المشهور ، ثم طرد وزارته من الحكم ... وهذه المقدمة تصلح لفيلم سياسى بوليسى يتعرض لمأساة المناورة التى قامت بها وزارة الوفد آنذاك مع الفدائيين فى القنال وهو موضوع يستحق فعلا أن يفرد له فيلم لكن أن تكون مقدمة لقصة ضياع عيسى ، فشىء غير مقبول دراميا ، لأن هذه نهاية فترة فى حياة البطل ، تليها بداية موضوع الفيلم

فعلا ... فان كانت القصة قد بدأت هذه البداية ، فتلك مسألة تتعلق بطبيعة **البناء الروائى** ، وهى تختلف عن **البناء الفنى للسيناريو** ، فالسينما تختلف بظروفها عن الرواية ، اذ بمجرد أن تفتح الستار ، يجب على السيناريو أن يضع المتفرج فى داخل الموضوع مباشرة ، وكلما تأخر السيناريو فى عرض الموضوع الرئيسى ، كلما أثار القلق والاحباط لدى المتفرج . على أن هذه المشاهد كانت بادية الانفصال عن بقية البناء ، وقد أكسبها الاخراج طابعا أخباريا ، فالفرض منها خبران : عيسى يرتشى .. والفدائيون لا يثقون بالحكومة ويريدون سلاحا ..

ثم يعانى السيناريو بعد ذلك من التشتت والمباشرة ثم الحشو ... كان التشتت واضحا فى معالجة شخصية عيسى الدباغ وقضيته الأساسية هى احساسه بالضياع والتمزق ، وتبدأ هذه المشكلة فى حياته من قرار لجنة التطهير – وهى بداية جيدة للفيلم لو حدثت – يعقبها مشهد الهدايا الذى يقع فى شقة عيسى وهو مباشر ، وزاد من مباشرته استخدام كلمة هدايا كتعليق ثم تتبلور الأزمة فى النقاش مع **حسن الدباغ** ابن عم البطل ويخرج عيسى بمأساته الى بيت خطيبته حيث يجد منها عدم تقدير لما هو فيه من بلاء وتصل الأزمة الى صورة حادة فى مناقشته مع « حماه » ونفهم من هذه المناقشة أن السبب فى طرد عيسى ليس سياسيا ، وانما قرائن قوية على فساده الخلقى ، والسيناريو هنا يعمد الى استبعاد السياسة كعنصر من عناصر قرار لجنة التطهير ، فالادانة خلقية أساسا وهى نقطة هامة فى تحديد نوع الصراع وأسباب الأزمة التى أدت اليه وبالتالى نوع المعايشة للموضوع الفنى ... لكن السيناريو بعد ذلك يطور الصراع على أساس من الضياع السياسى الذى يعانيه البطل ، يتضح هذا من مناقشات حسن الدباغ المنتمى الى الثوريين وكذلك الشاب الثورى ، وتصل أزمة عيسى الى قمتها عندما يحاول استجداء عواطف « **سلوى** » خطيبته فتزور عنه ثم يخرج الى الشارع ويكلمها تليفونيا فتضع السماعة فى وجهه .. هذا العنصر فى تجسيد أزمة البطل تناساه السيناريو أو نسيه ولم يبق منه الا انفعال عابر عندما علم بزواجها من حسن ... ان سلوى تؤرق عيسى باستمرار ويطارده موقفها هى وموقف أبيها منه ومع ذلك لم نحس هذا البعد النفسى من المعاناة وتستمر الأزمة فى الصعود فنراه – أى البطل – فى مشهد استاتيكى رومانسى – على شاطىء الاسكندرية يحدث نفسه بأن كل شىء له دور الا هو فقد أصبح بلا دور ، وهو السياسى الذى كان ينتظره أمل كبير ، وتكتمل أزمته فى الملهى الليلى والحوار بينه وبين الصوت ، ولقد كان بناء هذا المشهد ضعيفا مربكا ، فلم أستطع أن أتبين ماهية هذا الصوت ... **أهو ضميره !!؟ أهو صوت الشيطان !!؟ أم هو صوت رجل آخر !!؟** ويتصل احساسه بالأزمة فى شوارع الكورنيش بالاسكندرية بعد أن يلتقى **بريرى** معلنا أنه يريد الاحتكام الى انتخابات عادلة ثم يعلن هذا مرة أخرى وهو يقوم من تحت ريرى فتشده من قفاه وتطرحه على السرير . ولعل أسوأ ما فى هذين المشهدين هو البناء الساخر المتعمد الذى أساء الى بلورة **مأساة البطل** فى احدى قممها وحولها الى مهزلة مضحكة خاصة وهو يقوم من تحت ريرى وهما راقدان على السرير ليعلن « فليحتكموا الى انتخابات عادلة .) ضيع السيناريو ومعه الاخراج طبعا ، الاحساس بالدلالة المأساوية لهذه العبارة فى وجدان عيسى .

وبنهاية المشهد السابق ، ينتهى هذا الخط الصراعى فى بناء شخصية عيسى ليبدأ خط جديد ، تمثله علاقة عيسى بريرى وهى فتاة ظاهرها بيع الجنس لمن يشاء وباطنها انسانة نبيلة !!؟ ويقوم **المونتاج المتوازى** بتقديم عيسى فى علاقته مع ريرى وسكره الشديد ثم ابن عمه حسن **الدباغ المنتمى** وهو يتزوج سلوى فى مشاهد متتابعة متقاطعة مع مشاهد علاقة عيسى بريرى ، ولعل مشاهد زواج عيسى بسلوى فى حقيقتها الفعلية ليست الا تقريرا خبريا وقد أكدت مشاهد المونتاج المتوازى هذا حقيقة هامة هى تدهور عيسى خلقيا لكنها لم تكشف الأزمة الحقيقية والصراع الخطير سياسيا فى داخله وبخاصة فى مواجهة حسن . وهكذا يتجاهل السيناريو مشكلة عيسى الفعلية ويقدم قصة جديدة عن عيسى وريرى تستغرق وقتا طويلا الى أن يعود عيسى لتشييع جنازة أمه ويلتقى بحسن وسلوى ويعلم خبر زواجهما . ثم يبيع بيته فى الوايلية ويتزوج **قدرية** ويذهب الى رأس البر ليدمن لعب القمار لعدم اقتناعه بزوجته لأسباب لم نعرفها أو لم يحددها السيناريو كما لم يحدد أسباب زواجه من قبل ونسمع صوت الرئيس وهو يعلن تأميم القناة ... بعدها مباشرة ليعود لاعبو القمار ليتناقشوا ويعلن عيسى أن هذه ضربة معلم « **لم نحاولها نحن** » ويبدو من كلامه اقتناعه بأساليب العمل السياسى الجديدة فجأة ! ودون تمهيد !!؟

بعد توقف طويل فى قصته مع ريرى انسانا الموضوع الرئيسى ، يعود عيسى مرة أخرى من خلال السيناريو الى المشكلة السياسية فى حياته بموقف جديد تجاه الثورة يتأكد هذا الموقف من ثورته على الباشا وسخريته من هؤلاء الحزبيين الفاسدين فى عبارات قاسية ، هذا الموقف ينم عن اكتشاف عيسى لزيف موقفه السابق دون أسباب قوية تدفعه الى ذلك . **فان كانت واقعة التأميم فى حد ذاتها هى التى حدت به الى تغيير موقفه ، فلقد كانت هذه الواقعة نتيجة حتمية لاتفاقية الجلاء وموقف كسر احتكار السلاح** وهما انجازان سياسيان أقوى ألف

مرة لاقناع هذا الحزبى القديم ، **لأن الورقة التى كانوا يلعبون بهـا هى قضية الجلاء والحرية** . ان التحول فى شخصية البطل لم يبدأ من حيث كان يجب وبدايتـــه طفرة تعد عيبا أساسيا فى بناء الشخصية ، فبدلا من التشتت فى تفاصيل كثيرة غير بناءة أو مطورة ، منهـا كثير من مشاهد علاقته بريرى ومشهد التلغراف الذى ينبئه عن مرض والدته ومشـــاهد العزاء ومشهد اقناع حسن لزوجته سلوى وحماته بضرورة الذهاب الى عـــزاء عيسى وشراء الملابس لريرى ومشاهد الفدائيين ومشاهد القطارات المقلوبة وغير المقلوبة ومشهد ميدان المنشية . بدلا من هذا **الحشو** كان أولى أن ينصرف الاهتمام الى متابعة نمو الشخصية وتطوراتها على نحو مقنع .

ولكن عيسى يعد موقفه الواضح فى لقائه هو وزملاؤه مع الباشا من تأييد العمل مع الثوريين نجده فى المشهد التالى مباشرة يغوص بين عمارات شـــاهقة الارتفاع يبدو على أرض الشارع الممتد بينها شيئا ضـــئيلا ضائعا ، والأغرب من هذا أن نجد عيسى فى المشهد التالى مباشرة يتدرب فى معسكر للمتطوعين ويلتقى بحسن ابن عمه .. وفى البيت ، بيت عيسى يلقى حسن خطبة عظيمة عن جوهر عيسى الصافى وقيمته العظيمة وضرورة اشتراكه فى العمل الثورى ، ويعترف عيسى بخطئه لكنه يستدرك بقوله ان تصرفه هـــذا كان حرصا منه على مصر ، ومن الطبيعى بعد ذلك أن يستمر السيناريو فى صـــــعوده بالشخصية بدلا من أن يهبط بهـــا دراميا anti-cimax فيعود البطل الى لعب القمار وشرب الخمر حتى تضطر زوجته الى عدم فتح الباب له فيتركها ويعيش وحيدا وحين تشكوه الى ابن عمه حسن يتفقان على أن يسافر هو وزوجته الى الاسكندرية وهنـــاك **يتصادف** أن يكون جالسا على البـلاج فتقع عليه **صدفة** كرة فتاة صغيرة وتأتى الفتاة جريا لأخذ الكرة فتنكفىء فيقوم **هـو — وليس زوجته المحرومة من الأطفال —** لينهض الفتاة الصغيرة فى اللحظة التى تصل فيها أمها فاذا بها **ريرى** .. هكذا !!!؟ ويندفع وراء ابنته وريرى فى محاولات لاصلاح خطئه ، تفشل المحاولات ، ثم تنجح فى نفس اللحظـــة التى يكتشف فيها طريقه الثورى الجديد ، ويرفض زوجته الأولى قدرية ...

هكذا مع بداية حيـــاته الثورية الجديدة ، يرتبط بريرى ويرفض زوجتـــه الفعلية !!!!؟ نهاية غريبة شاذة لا تنم عن حلق درامى أو ذكاء ســياسى . ولقد كان أجدر بكاتب الا يجعل من القصة قصتين : عيسى **مع ذاته وعيسى مع ريرى** . فشتت العمل وافسد بناء الشخصية بتركيزه الاضواء على قصة عيسى مع ريرى .

ولعل شخصية حسن على الدباغ — على ضمورها داخل بناء القصة الأصلية — ازدادت ضمورا وبهوتا فى السيناريو ، رغم أنه أفسح لهـــا مكانا أوسع ذلك أنهـــا تفتقر الى مقومات الشخصية الدراميـــــة ، فالبعد الوحيد الواضح فى بنائها هو البعد السياسى وهذا لا يكفى لخلق الشخصية خاصة وأن موقف الزواج من سلوى يكشف عن حقيقة انتهازية فى **صميمه !!** ، لذلك فشلت شخصية حسن فى أن تقـــوم **ندا للبطـــــل** antagonist كمـــا ضعفت شخصية البطل عن أن تقوم بدورها الحقيقى فى خلق الصراع المتصـــل الصاعد .

ولعـــل شـــخصية ريرى أكثر شـــخصيات الفيلم خلوا من عيوب البناء الفنى ، فلقد وضعها السيناريو فى المكان المناسب وتدرج بها فى نمو تدريجى دقيـــق ، يكشف عن فهم واضح لشخصية من هذا النوع غير أن عودتها الى عيسى بعد هذا الرفض القاسى منها يجعلها مناقضة لذاتها فى هذا السلوك .

فرفضها الرجـــوع الى عيسى فى القصة الأصلية وهو ما حافظ عليه السيناريو . كان منطقيا مع طبيعة النهاية وكان على السيناريو ليجعل العودة مقبولة أن يعـــدل فى بنـــاء الشخصية حتى تحدث الملاءمة .

وعيوب **الســـيناريو** هذه على كثرتها — كان يمكن تخفيف بعضها — خلال **الاخراج والمونتـــاج** . غير أن **الاخراج** أضاف الى السيناريو عيوبا كثيرة تتمثل فى تعـــدد الأساليب فى تنفيذ المشاهد واللقطات ذات الزوايا البلهلوانية وافتقار لقطات أخرى الى وضوح وجهة النظر فيها ثم فشل تنفيذ عدد من المشاهد الهامة :



محمود مرسى فى مشهد آخر

أولا : لجـأ المخرج ، سواء عن وعى أو غـير وعى ، الى أكثر من أسلوب فى تنفيـذ المشاهد فهناك **الأسلوب البوليسى** وهـذا واضح فى ميزانسين مشهد المقابر والفدائيين ، وميزانسين مشهد وجه الباشا وهو يحادث عيسى للذهاب الى القنال . كذلك وهو يحادث عيسى وشلته فى قصره ، يلى ذلك **أسـلوب الفارس** Farce فى تناوله لشخصية قدرية فى بداية لقائها مع عيسى هى وأمها وخاصة هذا **المؤثر الموسيقى السخيف** الذى كان يصاحب حركات التمثيل المفتعلة . وكان الاحساس بالفارس واضحا فى مشهد القهوة بين ريرى والمعلمة صاحبة القهوة . **ثم الأسلوب الرومانسى** فى مشهد الغروب وأشجار النخيل وصـوت المذيع يعلن بيان الجيش الأول ، فالبيان الثورى الذى يقرأ لا يتناسب اطلاقا مـع تكوين المشهد الشاعرى ، بالاضافة الى البنـاء الاستاتيكى فى هذا التكوين والذى يجعله يصلح لغـلاف مجلة لا لفيلم سينمائى . أما مشاهد بداية العلاقة بين ريرى وعيسى فقد غلب عليها **أسلوب الاثارة** الرخيصة ويصل هذا الأسلوب الىحد الابتذالالرخيص فى تعرية سلوى لساقيها وهى أمام زوجها على السرير دون مبرر لذلك . وأخيرا فهنـاك **الأسلوب الواقعى** فى تنفيذ بقية المشاهد وقد كان لتعدد الأساليب فى تنفيــذ السيناريو أن أصبح الفيلم يفتقر الى ايقاع موحد ينتظم مشـاهده من البـداية الى النهاية .

ومما زاد هذا التعثر شدة أقحام **أسلوب السرد التسجيلى** على الفيلم فى مشـاهد ضرب القـاهرة وجلاء الانجليز واندفاع الجماهير الفرحة وخروج الملك . وثمة مشاهد أخرى اصابتها هذه المسحةالتسجيلية مثل : مشهد المكتب والموظفون يسخرون من عيسى بعد طرد وزارته .

ثانيا : استخدام المخرج « **عدسة الزوم** » فى غير موضعها خاصـة فى تصويره لنزول حسن من العـزبة وخروجه فى الصباح من البيت الذى كان يقيم فيه فى الاسكندرية ، كذلك استخدامه لها فى التركيز على حسن وسلوى أثنـاء الفرح ، والمفهوم أن **الانقضـاض** Zoom لا ينصح باستخدامه فى الأفلام الروائية فاذا تقرر استخدامه فيجب أن يكون بقدر وفى أضيق الحدود . ويسوقنا هذا الى التعرض للزوايا التى استخدمها المخرج فى كثير من اللقطات منهـا : لقطة القطار المقلوب وهو سريع جدا ثم يعود الى وضعه الطبيعى ثم يقطع على المحطة والقطار يدخل فى بطء شـديد دون صوت ... أما لقطة الديزل المقلوب فهـذه لم أجد لها تفسـيرا فعلى قدر علمى فان زاوية التصوير وحجم اللقطـة يجب أن يوظفا فى خـدمة المضمون الأساسى للقطة الذى هـو جزء من المضمون العام ، وبالنسبة للقطار الصامت هـذا فالمقصود منها أن توحى بجو جنائزى لكن هذه اللقطة فشلت فى تحقيق ذلك لعدة أسباب : كانت نظرات **محمود مرسى** وهو يخرج من باب الديزل لا تدل على المعنى المطلوب من بحثـه عن مستقبليه من موظفى الوزارة وكان الناس يهبطون من القطار ويسيرون على نحو عادى تماما ... ونجاح هذه اللقطة كان يجب أن يعتمد على فراغ المحطة من الناس الى أبعد حد ممكن وأضفاء جو التوتر على القلة الواقفـة حتى يرسخ المعنى المطلوب . أما **مشهد حريق القاهرة** فقد كان فاشلا فشلا ذريعا ، حتى ان المرء ليأسف لهـذا الهزال المخزى فى تنفيذها ، حريق القاهرة : الحدث التاريخى الفاجع الذى غير مجرى التاريخ المصرى ، يكون تنفيذه بهذا القصر الذى يحـرمه من الاشباع الدرامى ، ويكون بهذا الضعف الذى يشوهه فى أذهان أبناء هذا الجيل .

نعود الى مناقشة زوايا التصوير ، لنجد « بابا » بزاوية مائلة ، يفتح الباب ويدخل عيسى وأحد الموظفين يقوده الى مكان لجنة التطهير ، وهناك يتجهعيسىليجلس على الكرسىالمواجه لرئيس اللجنة ، فاذا المخرج يقدمه فى لقطة من أسفل عجيبة ... وهذه الزوايا ما لم تكن مدروسـة بعناية لتحقق غاية درامية ، فانها تؤدى الى احباط المتفرج وتستثيره ضد ما يشاهد .

فى أثنـاء مناقشة لجنة التطهير لعيسى ، تدور رأسه من هول الصدمة فتهتز المائدة بمن حولها فكان اهتزازها ضعيف التنفيذ . كذلك لا يجوز أن تدور رأس هذا المتهم نتيجة صدمة مهولة ثم تكون الصورة التى يراها بهـذا الوضوح وثمة مثال جيد فى الفيلم المتهم اخـراج يان كادار فى هـذا الفيلم مشـهد محاكمة لمدير أحـد المصانع متهم مشهد محاكمة لمدير أحد المصانع متهم بالتبديد ، جالس أمامهيئة المحكمة ، مأخوذ بهول الصدمة ، تغيم عيناه فتصير الصورة ضبابية الا فى لحظات خاطفة ثم تهتز اهتزازا جماليا يعبر عن ابعاد الأزمة داخل الشخصية .

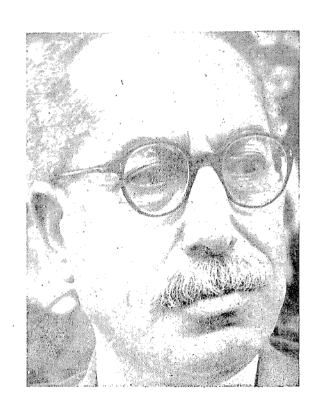
ثمت مشاهد أخرى لا تعبر فيها زاوية التصوير عن وجهـة النظر الصحيحة ، مثال ذلك مشاهد سكر عيسى فى البار أو الملهى الليلى ، نراه يهتز مع المائدة وهذا خطأ لأن الغرض هو الايحاء بأنه وصل الى حد الدوار فيجب اذن أن تكون اللقطة من وجهة نظره وهـذا يحتم أن يكون خارج الكادر وبذلك ينقل المخـرج المتفرج الى داخل احساس البطل أو تصوره لما يحدث خارجه ، وينطبق هذا على زاوية تصـوير لقـاء حسن وزوجته ، أما التمثيل والمونتاج ..!!

فاذا حاولنا الحديث بانصاف عن التمثيل وخاصةمحمود مرسى وعبد الله غيث ، فقدكان سببهبوط التمثيل ، أن الشخصيات نفسها رديئة البناء أما نادية لطفى فقـد أدت دورها باستيعاب وفهم .

أما المونتـاج والتمثيـل !!؟

فان مسئولية الايقاع التى أشرت اليها سلفا ، تقع على عاتق المونتير ، لكنه مع ذلك له العـذر ، غير أن عذره يسقط فى المشاهد التى لا تزيد عن كونها حشوا لا يفيد .

فتحى فرج



مسرواية توفيق الحكيم

روح الفنان المتجـــددة فى الأستاذ توفيق الحكيم تدفعه دوما للاقدام على كل تجربة رائدة فى مجالى الفن والأدب ليحقق لحركتنا الفكرية النمو والارتقاء وقد كان ما يقلقه فى « زهرة العمر » هو « البحث والتنقيب » عن الأسلوب ، واستحوذ عليـــه هذا القلق الذى يصفه بأنه « مرض دورى لكل رجل

فكر » لأنه رأى التمثيل بمعزل عن الأدب « فالرواية شيء يمثل ولا يقرأ ، والتمثيلية لم تعرف بعد الحوار القائم على دعائم الفكر والأدب والفلسفة » ، فيؤلف مسرحيات ترتفع فيهـا قيمة الحوار الأدبى لتقرأ لا لتمثل كما كان يعلن فى مقـــدمة بعض مسرحياته ، ويستهل « بأهـل الـكهف » ١٩٣٣ ، « وشهر زاد » ١٩٣٤ . ثم يتجه نحو اكتشاف قالب جديد يحقق للحوار القيمة الأدبية البحتة بعيدا عن شكل المسرحية التقليدى ، فيجـــد أن « العرب يرون الفن الأعلى فى الايجاز ، أى التركيز ، فى حين أن الغرب يرى الفن الأغنى فى الاطناب أى التحليل .. ولو استطعنا أن نوفق بين النظريتين ، ونجمع بين الفنين » فيضع « أشعب أمير الطفيليين » عام ١٩٣٨ ، حيث « مزج » و « خلط » هـذين الفنين وجعل منهما « عجينة واحدة » صنعت « القصة المتصلة الفصول » ، وفيها يقدم وصـفا اقرب الى الارشادات المسرحية ثم يليه حوار بين اشعب والشخصيات التى يلتقى بهـا .

ولا يكرر هذه التجربة ، حتى تتطور أخيرا فيما أسماه « مسرواية » التى هى صدى للمحاولة السابقة التى أراد أن يقطع بها الطريق على مظنة أن يكون المقصود بالحوار عنده العرض على المسرح فحسب . وما اكثـــر الشخصيات القلقـة التى كنا نلتقى بها عنده منذ بداية انتاجه الأدبى ، ففى « أهل الـكهف » قلق الانسان ازاء مشـــكلة الزمن والبعث ، وفى « شهرزاد » القلق الفـكرى ، وفى « الســـــلطان الحائر » القلق فى الاختيار بين القوة والقانون ، وفى « بيجماليون » قلق الفنان بين الحلم والواقع ؛ ولما أصـبح القلق « داء العصر الحديث الذى يشكو منه أكثر

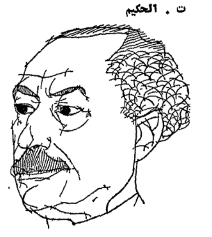
النـــاس ... وتسعون فى المائة من سكان العالم مصابون به ... وأنه سائد بشكل وبائى .. وعملة جارية » أنشأ الحكيم « بنك القلق » واختار لها الشكل الذى أطلق عليـــــــه « مسرواية » .

* * *

ومنذ اللحظة الأولى نجد أنفسنا أمام مشهد مثير للقلق يشاهده أدهم سليمان فى ملهى ، اذ يظهر على المسرح مجموعة من اللاعبين يرتفعون فوق بعضهم معتمـــــدين على رجل يرفع ساقيه الى أعلى ، فيتصور لو فاجأت الرجل سعلة أو عطسة لانهار اللاعبون، ان ذلك مقلق ، ويتطلع أدهـم الى وجـــــوه الناس فى الصالة لمعرفة حقيقتهم فلابد أن يكون لدى كل منهم ما يقلقه ، وهو أيضا يقف قلقا لأنه دخل خلســـة بدافع الفضول والفراغ والصعلكة ، فيترك الملهى ولا يعود الى مسكنه فى شارع محمد على بل يمضى الليل متسكعا حتى يجد مقعدا تحت شجرة على أحد طرفيه شخص نائم ، فيجلس على الطرف الآخر ، وتصدر منه تنهيدة فيستيقظ الشخص الآخر ، ويتضح أنهما صـــديقان منذ أيام كلية الحقوق انه شـعبان جاد عوضين الذى ترك الكلية مثله دون الحصول على شـــهادتها ، وهما مفلسان بدون عمل ، فيعرض أدهم فكرة طالما راودته وكان ينقصه زميل لينفذها ، وهى أن يفتحا بنكا للقلق ، انه « داء العصر الحديث الذى يصاب به الأغنياء والفقراء » ، وفى البنك سيعالجان ويتعالجان ، فيتفقان على الفكرة وعلى أن يكون مقر البنك مسكن أدهم . وأثناء تجولهما ليلايتذكر أدهم قريته « كفر عنبة » ووالده الذى كان يستأجر خمسة أفدنة من عادل بك عاطف ، الذى كان يزور القرية بصحبة زوجته الحسناء وأختهـــا الصغرى ، وابنتـــه مرفت ، ويعد شعبان اعلانات البنك ويعلقهــــا على أكشاك السجائر . وأول من يزورهما صاحب الشقة ليطلب الايجار المتأخر ، ثم متولى سعد الصحفى الذى يحضر مقالاته الصحفية لأدهم ليعيــــــد صياغتها بأسلوبه مقابل أجر ، وهذه المرة جاءه بتحقيق صحفى عن الاتحاد الاشتراكى فى « كفر عنبة » فيعرف منه أن عادل بك توفى وأن أخاه منير بك عاطف له نشـــــاط فى القرية .

ويســــخر متولى من الفكرة ولكنه ينقلها الى منير بك الذى يزور أدهم وشعبان ويبدى رغبتـــه فى أن يكون شريكا ثالثا ، وأنه سيعد لهما شقة فى عمارته بشبرا لينقل اليها البنك . وفعلا ينتقلان الى الشقة المكونة من ثلاث حجرات اثنتين لهما والثالثة له ، وهى مزودة بتليفونات داخلية و « ركوردر » . وتحضر الى الشقة مرفت وخالتها فاطمة هانم ، وتتعرفان على أدهم وشعبان الذى يهتم بمرفت ويحاول أن يوطد علاقته بها ، ويعرف عنها أنها تزوجت مرتين وهى الآن بدون زواج . ويحضر الزبائن القلقون ، رجل فى الخمسين قلق على مستقبل ابنه الذى يحب بنت الجيران ويتكرر رسوبه فى الامتحـــانات . وآخر فى الخامسة والثلاثين قلق بسبب الحالة العـــــامة التى تعم المجتمع وتنشر الرجعية لكثرة الأحاديث والمناقشات الدينيـــة فى الاذاعة والتليفزيون . فيطلب منير بك أن يحول هذا الزبون الى حجرته ، وكذلك يفعل عنـــدما يحضر الزبون القلق على مستقبل الدين لما يسمعه فى الاذاعة من أغان ، ولما يراه فى التليفزيون من مغريات . ويأتى زبون زملكاوى متحمس وآخر قلق بسبب الأخبار المزعجــــة التى تعم العالم ، وزبون يشكو زميله فى المصنع لعدم عنايته بما يعمل ، وغيره يشعر برغبته فى معارضة أى فكرة . ويشغل شعبان بتكوين علاقة مع فاطمة هانم حتى يصل الى مرفت ، وتدعوه فاطمة للقائها فى المعادى حيث تصحبه الى ڤيللا ، ويدخلان حجــــــرة النوم ويكتشف أنها ليست بكرا . ومن حديثها يفهم أن المصائب توالت عليها

ت . الحكيم



وعلى أختها منذ أن تزوجها عادل بك ويحدث أثنـــاء جلوسهما أن يسمع صرخة فى الطابق الأعلى من الفيللا ، ويلمح امرأة بيضـــاء الشعر تصرخ وتبكى فتصعد اليها فاطمة هانم ، وتعود لتعترف لشعبان بأنها أختهـــا والدة مرفت التى أخبروها أنهاماتت ، وأن عادل بيه جعل منها عشيقة له ، فلما اكتشفت ذلك أختها سكبت عليه البترول وحرقته وأصيبت بالجنون . وأثنـــاء تجول شعبان بالفيللا يعبث بأدراج مكتب لمنير بك ويعثر على علبة تسجيل مما يستعمل فى « الركوردر » وعليها رموز تثير شكه ، ويخبر فاطمة بما استنتج منها فترتاع ، ويسرع الى أدهم ليطلعه على حقيقة منير ، وعلى أنه يتعامل مع جهـــات تستفيد من التسجيلات التى يحصل عليها من البنك ، وعلى أنه مطالب باحضار عناوين (المهتم بأمرهم) فيدرك أدهم أنهم الزبائنالذين يبدو عليهم التذمر . ويجد أن الحل الذى يخرجهم من المأزق هو ابلاغ البوليس لوضع منير بك تحت المراقبة .

* * *

وتوفيق الحكيم يقدم « مسروايته » فى عشرة فصول وعشرة مناظر يتبع كل فصل منظر . وقد اعتاد أن يلاحق مسرحياته بمقالات وأحاديث ورسائل ليفسر ويوضح أشياء أراد أن يقولها ، ولكن طبيعة التركيز فى العمل المسرحى كانت تحول دون ذلك ، فبحث عن القـــالب الذى يجمع بين التركيز والاسهاب . وربما استلهم هـــذا الشكل مع شىء من التحوير من المسرح اليونانى فى القرن الخامسقبل الميلاد ، اذ جرت عادة الشعراء على أن يقصوا على المتفرج بعض الأحـــداث التى مرت قبـــل بداية المسرحية ، كما استخدم سوفوكليس الكورس للتفسير والتعليق والتعبـير عن أفكاره وكان ذلك يصاغفى اناشيد الستاسيما وأهم أجزائهـــا البارباسيس . فالمـــزج بين الجـــانبين الأدبى والمسرحى عرف فى اليونان ، وتسبب انتشار الطاعون فى تأجيل عرض المسرحيات ، وانشاء صـــور من الكتابة المسرحية لا تعدو أن تكون محاورات ، وهى المسرحيات الايمائية التى أسهم فى كتابتها أفلاطون . ثم تحقق للمسرحية اليونانية أن تستقل عن الجانب الأدبى الذىكانيؤدىدورا روائيا ، حتىيتوفر لكل جزء من أجزاء المسرحية الاستقلال الذاتى الذى يغنيها عن التفسيرات الخارجة عن العمل ذاته . ويقول تريل traill (ليست لدى أى كاتب واحد بعد الاغريق القدرة على اذابة العناصر الأدبية والمسرحية بعضها فى بعض ، ولكن الذى يوجد فقط هو أن يوضع أحد العنصرين فوق الآخر) .

وقد أتاح المزج بين السرد الروائى والنص المسرحى فى « مسرواية » الحكيم ان يقدم لقطات دخيلة على مجرى الأحداث . كوصفه للموائد والجالسين حولهـــا من رجال (وراقصـــات وغانيات تدربن على الملاطفة والمداعبة والملاعبة أثناء حلب الجيوب) ، ولرجل منع الجرسون من احضار اللحم (لأنه هو نفسه تاجر الماشية المورد لهذا اللحم) ، ووصفه لأسرة فى قارب صيد مكونة من سبعة أشخاص حول حلة صغيرة (أسرة على الماء ذات عدد عديد ، دود على عود) وهكذا . وما أوجزه فى الحوار يوضحه فى السرد الروائى فيجعله أشـــبه (بالشروح والحواشى على المتن) ، بل ويعود الى بعض آرائه فى مؤلفاته السابقة ليناقشها ثانية حتى يصل الى نتائج مختلفـــة كما فى الفصل الثالث فى حديثه عن الجنة التى يحلم بها الانسان وتصور ماركس لهـــا والمسيحيين والمفسرين المسلمين فيرى أنها فى الارض ، وفى صفحة ٨٨ من « عصفور من الشرق » نفس المناقشة تنتهى الى أنها فى السماء . **ولعلنـــا نتساءلكيف لاءم الحكيم بين خصائص المسرحية التى تعنى بالعام والرواية التى تعنى بالخاص فى نسيج واحد ؟** حقـا أن بعض الروايات قد توصف بأنها « درامية » لغلبة العام عليها ونبض الاحســـاس الدرامى بين

سطورها . فلا جرم أن تحول الى مسرحيات بقلم مؤلفيها أو المشتغلين بالمسرح . كما فعل لوتر لونج مؤلف « مدام بترفلاى » ، والبيركامى فى روايته « الطاعون » ، والممثل چورج ايكن فى « كوخ العم توم » لستو ، ومارك كوناللى فى « المروج الخضر » لبرك برادفورد ، وأندريه بارساك فى « العبيط » لدوستوفيسكى .

وحينما عقد « جون شتاينبك » الزواج بين المسرحية والرواية قدم « رجال وفئران » التى بناها بطريقة مسرحية حيث تعتبر كل ستة فصول بمثابة فصل مسرحى واحد ، وتكاد تحتوى على وصف المكان والارشادات المسرحية مع تقديم الأحداث والأشخاص من خلال الحوار . وعلى الرغم من نجاحها معروضة ومقروءة الا أن چيمس . ق . هاتش يقول « ان نتاج هذا الزواج الأدبى يوضع ميتا ولا يمكن أن يتنفس هواء الحياة الدرامية » . أما الحكيم فهو قادر على استخدام الحوار داخل أى قالب سواء فى الرواية (كما فى « عودة الروح ») أو فى الخواطر (كما فى « عصا الحكيم ») ، وبذلك يجد مجالا للتعبير بالحوار الذى هو أقوى ملكاته ، والمؤلف اذ يلجأ الى « المسرواية » فانه يجد الفرصة المهيأة لادارة الحوار ، الا أن ما يدور بين شخصياته « محاورات » أكثر منها حوارا ، تتسم « بالاستاتيكية » وتخلو من « الديناميكية » ، وكما فى أكثر أعماله يدور الحديث ثنائيا يشبه المناظرة ، وهذا ما يحدث بين أدهم وشعبان ، ويولى هاتين الشخصيتين كل اهتمامه ، والطريقة الحكيمة ألا يعطى اهتمامه كله لشخصية أو شخصيتين من شخصيات القصة أو المسرحية ، بل يوزع عنايته بين جميع الشخصيات حتى لا تجرى الأحاديث كخطب منبرية أو تقارير توضيحية ، فنسمع نبرات المؤلف فى فم كل شخصية ، وطغيان أسلوبه عليها ، ويقول بومارشيه « لو شاء النحس أن يكون لى أسلوب لحاولت أن أنساه وأنا أكتب مسرحية » .

والمؤلف يكرر بالحوار ما حدث فى النص الروائى ، حتى يمكنك أن تقف على الجانب « التعبيرى » فى العمل ، وكيف « خلق » منه الجانب المسرحى ، وتكون كشفت « اللعبة » بينما « الفن هو اخفاء الفن » . بل ان الحكيم يكرر وصف الشخصية الواحدة أكثر من مرة بنفس الصفات التى أطلقها عليها من قبل بحيث لا تضيف بعدا جديدا ، فهو يصف أدهم بأنه (قشة فى أمواج المجتمع ، ولكنه لن يغرق ، لأن القشة لا تغرق ، انه اذن مطمئن من هذه الجهة لكن هذا الاطمئنان نفسه غير مطمئن) ثم يصفه فى مواضع آخر (انه من فصيلة النورس يحوم على سطح البحر ويغوص أحيانا بين الموج ولا يغرق أبدا . ولأنه لا يعرف الغرق فهو يعرف القلق) وهكذا . ووصف الشخصيات من الخارج لا يكفى لتحديد معالمها لا سيما اذا كانت تعانى حالة قلق ، فاذا أراد أن يعرض لنا ماضى شخصية لجأ الى أسلوب « تذكر — ذكرت له — تكشه ليفضى اليه — توالت الصور — سرح سرحه » ، ولو أنه استخدم المونولوج الداخلى لأمكنه أن يكشف لنا الكثير من أسرار (هذا الشريط السينمائى الذى يعرض أحيانا فى الذهن بغير ترتيب مرة مقلوبا ومرة مشوشا ومرة باهتا ومرة ساطعا ، يعرض بلا مقدمة ولا خاتمة) كما يصف ما يجرى فى ذهن أدهم . ولكن الحكيم منذ أن قرأ « أوليس » لچيمس چوليس ،

وهو غير راض عن المونولوج الداخلى لانه لو استخدم فى عمل لوجب أن تنزع عنه صفة القصة ويقال « سجل أو ملف نفسية فلان » فيما يرى المؤلف . ومع ذلك فالمونولوج الداخلى خير من الأسلوب التقريرى الذى كانت تقدم به الشخصيات نفسها مثل « أنا فى غاية القلق ... ؛ أنا متحمس زيادة عن اللزوم » ؛ أنا بغير الانفعال أشعر أن حياتى راكدة .. وكان المتوقع أن يجعل الشخصيات المتناقضة (كالرجعى والتقدمى) تلتقى فى الجزء المسرحى ، أو نتابعها فى حياتها فى الجزء الروائى حتى يتحقق الصراع والحركة والواقعية ، ولذا ظلت الشخصيات بعيدة عنا لانها رسمت فى ذهن المؤلف فهى موجودة « بالقوة » وليست « بالفعل » حتى نتعاطف معها أو ننفعل ضدها . ولنتساءل لمن كتبت « المسرواية » أهى للمتفرج الذى يتخذ موقفا ايجابيا من الصراع الذى يجرى أمامه على المسرح أم للقارىء الذى يعطيه المؤلف كافة التفاصيل فلا يدع له منفذا للمشاركة الايجابية ؟ ان الحالة الذهنية عند « المتفرج » تختلف عنها عند « القارىء » . فالمتفرج يتأثر بقوة لما يشعر به من حضور الآخرين حوله ، ومشاعره تتباين وهو بصحبة الرواية بعيدا عن الناس ، فاذا أراد المؤلف أن يجمع بين المسرحية والرواية معا فلابد أن يتصور نوعا معينا من المثيرات ، وأن تكون هذه « المسرواية » قد كتبت لنمط آخر غير « المتفرج » و « القارىء » لعله يتكون من عقد الزواج بينهما ، ويمكن أن يطلق عليه « متفرىء » ؛ قد يكشف الحكيم عن خصائصه فى « مسرواية » مقبلة .

على بركات

محمد ديب
يفوز بجائزة فلورنسا

أن مئات الدراسات النقدية والترجمات تصدر فى العالم العربى كل يوم ، وتتحدث عن الشعر الجديد .. والمسرح الحديث المعاصر .. والرواية الجديدة .. هذه الدراسات والترجمات تنقصها دراسة عن أدباء الجزائر .. دراسة جادة حقيقية ..

هل نغض الطرف عن ادباء الجزائر لأنهم يكتبون بالفرنسية . ؟!!

هل نضيف الى مأساة اللسان المفقود والرطانة الغربية مأساة ثانية بعدم نقل أدبهم الى اللغة الأم ؟!!

لماذا لا تفكر وزارة الثقافة عندنا فى مشروع كبير لتغطية أدب الجزائر .. ترجمة ودراسة ونقدا ؟!

أن أدب الجزائر استطاع أن يثبت انه يشرب من أرض عربية .. لكن ثماره تنحنى على العالم كله .. وتحتفظ داخلها بطعم الوحدة الانسانية .

وهذا الشهر .. أبرقت وكالات الأنباء تقول أن الأديب الجزائرى محمد ديب حاز على جائزة « جان همبروش » للأدب التى تقدمها جماعة ثقافة البحر المتوسط فى فلورنسا .. لأنه أخلص



م . ديب

فى عرض وجهة النظر العربية لقراء العالم معبرا عن منابعه الأصلية تعبيرا وموضوعا ومضمونا .

ومحمد ديب واحد من كوكبة الكتاب الذين انصهروا فى بوتقة الكفاح من أجل تحرير الجزائر .. واستعملوا الفرنسية للتعبير عن أدب ثورى تقدمى خارج نطاق الجزائر .

وله خمس روايات « بالفرنسية » أولاها وأشهرها جميعا ((**البيت الكبير**)) التى صدرت عام ١٩٥٢ .. وثانيتها فى الشهرة ((**الحريق**)) ثم ((**النساجون**)) و ((**من ذا يذكر البحر**)) و ((**صيف أفريقى**)) .. وله مجموعتان من القصص القصيرة هما ((**فى المقهى**)) و ((**بابا فكران**)) .. وسيصدر له فى أوائل العام القادم ديوان شعر بعنوان ((**الظل الحارس**)) .

ولد محمد ديب فى ٢١ يوليو عام ١٩٢٠ بمدينة « تلمسان » قرب الحدود بين الجزائر والمغرب .. وقال عن نفسه أن أعمق ذكرياته هى ذكريات طفولته وهو بعد فى المدرسة الابتدائية .. وصورها فى روايته ((**البيت الكبير**)) .. وكان اخص ما انطبع فى ذاكرته يومئذ هو منظر ذلك الطفل البائس ــ بطل روايته ــ وهو يعدو حاملا فى يده رغيفا تركه يسقط أمام طفل آخر أشد منه فقرا وبؤسا ومع ذلك لم يجسر قط أن يعطيه من خبزه شيئا خشية أن يؤذيه فى شعوره ، بل آثر له أن يكتشف بنفسه فى الطريق ويلتقطه كأنه المن والسلوى سقطت عليه من السماء ..

هذا هو العالم الذى عرفه محمد ديب وهو فى صباه ، وان كان لم يكابد بنفسه تجربته ، ومع ذلك فنحن نعلم منه أن جدته وبعض أقاربه وأصحابه عاشوا هذه التجربة التى سجلها هو فى ((**البيت الكبير**)) .. ويقول محمد ديب أن هذه الذكريات ليست محفورة فى ذاكرته هو وحده ، بل هى محفورة فى ذاكرة كل أطفال الجزائر ، **فهى الصورة النموذجية للطفولة فى الجزائر ، وهى صادقة وشائعة بحيث تجعل أكثر قرائه من الجزائريين يقرأون فى روايته ملامح ماضيهم .**

وبعد هذه الطفولة استأنف محمد ديب دراسته فى المدارس الثانوية ، فأكتشف الأدب ثم اكتشف موهبته الأدبية .. وكان ديب يكبر أخوته جميعا ، مما أضاف اليه مسئوليات ثقيلة ، وبخاصة بعد وفاة والديه ، فاضطر الى أن يقطع دراسته الجامعية للقانون .. ووجد صعوبات كثيرة فى الحصول على عمل ، واضطر الى التنقل بين حرف ومهن عديدة متباينة .. اذ عمل صانع سجاد ومحاسبا ومدرسا فى مدرسة ابتدائية .

وبدأ محمد ديب حياته الأدبية محررا فى جريدة محلية جزائرية ، ثم أسهم بمقالاته وقصصه القصيرة فى كثير من المجلات الجزائرية والفرنسية والسويسرية التى تصدر بالفرنسية .. **ثم كتب بعد ذلك روايته الأولى ((البيت الكبير)) التى صدرت فى**

باريس ضمن كتاب يضم أعمال بعض أدباء البحر المتوسط .. وعنها نال جائزة ((فنيسون)) لعام ١٩٥٣ التى تمنح لأحسن انتاج روائى جديد فى فرنسا .. ولعب دورا فعالا فى ((جبهة التحرير الوطنية الجزائرية)) .

وتجرى معظم حوادث رواية ((**البيت الكبير**)) فى منزل مزدحم بسكانه ، وأهم شخصياتها أرمل عربية وابنها عمر وهو طفل مرهف الحس اعتاد حياة البؤس والفاقة والحرمان .. وعن طريق شخصية عمر يرى محمد ديب ويسمع وينفذ الى أعماق الحياة اليومية التى يعيشها جيرانه وأقاربه من المعوزين ، ويتعرف بذلك الى نظرتهم للواقع الخارجى حولهم .. **ويوفق أديبنا كل التوفيق فى هدفه من وراء هذه الرواية فى أسلوب يتدفق شعرا وبساطة مما يجعل القارىء مرتبطا كل الارتباط بجو هذا المنزل مشغولا بهموم سكانه وأزماتهم .. كما يقول الفيلسوف الفرنسى جان بول سارتر فى نقده لها .**

وفى الجزء الثانى من الرواية التى يعنونها ((**بالحريق**)) يترك عمر ـ نفس بطل الجزء الأول ـ المدينة الى قرية جبلية وجد فيها نفس البؤس والفاقة والحرمان ، ولكن حواس عمر تتيقظ فى هذه القرية بفضل طبيعة من حوله ، ويلمس بنفسه لماذا يرتبط الفلاحون العرب بأرضهم بعاداتها وتقاليدها ويتمسكون بالبقاء فيها .. وفى عام ١٩٥٨ يتم محمد ديب هذه الثلاثية الروائية عندما نشر روايته الثالثة ((**النساجون**)) .. ويطلق على هذه الثلاثية اسم ((**الجزائر**)) .. وفى ((**النساجون**)) نلتقى بعمر يعمل ويكد ويكدح فى ورشة نسيج ليكسب عيشه بنفسه .. وقد كتب ديب هذه الثلاثية فى أسلوب جميل ينساب فى بساطة وسلاسة وان اقتصرت على أن تكون مجرد متابعة لشخصية عمر فى مراحل نموه داخل اطار ضيق من الأحداث .

ومحمد ديب ومولود فرعون ومولود معمرى .. هم الجيل الأول للحركة الأدبية الجزائرية التى تكون المدرسة الواقعية التى تنهج فى علاج مشاكل الفقر وحياة شخصيات الأحياء الشعبية المحرومة فى المدينة والريف . ينهجون نهج أميل زولا رائد المدرسة الواقعية .. ويكفى أن نذكر وصف محمد ديب الانسانى القاسى الرائع فى رواية ((**البيت الكبير**)) للأم العجوز التى أصابها الشلل وان كانت فى أيامها الأخيرة تنتقل كل ثلاثة أشهر بين ابنها وابنتها بسبب عجز كل منهما عن اعالتها والسهر على صحتها .

وفى كل أعمال هذه المدرسة الأدبية نلمس رقة الرواية الشعرية .. والغنائية النثرية التى تقارب فى فى صفائها رذاذ المطر المتساقط ، فأضافت الى الأدب الفرنسى المعاصر نفخة جديدة ولونا جديدا ورعشة جديدة منبعثة من الجزائر ، وقد أغنى هؤلاء الكتاب العرب ـ مثل أخوانهم من الروائيين الهنود الذين يكتبون بالانجليزية ـ عن طريق ايقاع لغتهم وموسيقاها الخاصة تلك اللغة الجديدة التى كتبوا بها للتعبير عن ذواتهم وعن بيئاتهم التى انطلقوا منها .

والأدب الجزائرى أدب نضالى تقدمى غايته تصوير حياة الجزائر الثائرة وكل ما يحيط بهذه الحياة من أحداث ومستويات اجتماعية .. والاشادة بغد أفضل تسوده الحرية ويتاح فيه للانسانية أن تتفتح على أعمق ما فيها من خير وحب وجمال .. ويرسم لنا محمد ديب لوحات عديدة

تصور أبطالا جزائريين يعيشون قضية الجزائر ، ويكافحون ويناضلون فى سبيل الحرية .. فهذا البطل عمر فى روايتى **((البيت الكبير))** و **((الحريق))** ينتقل من قرية الى قرية محرضا الناس داعيا الى الثورة والتمرد على الاستعمار ، معرفا الفلاحين بحقوقهم ، وهو فى سبيل ذلك يوقف ويسجن ويضرب وتلاحقه الشرطة من مكان الى مكان . ولكنه يستمر فى كفاحه غير مبال بالآلام ، صابرا على الشدائد ، يريد أن يحيا ، لا حبا فى الحياة . بل ليتابع النضال فى سبيل القضية الكبرى .. وهذا عكاشة احد أبطال رواية ((**النساجون**)) .. ان نفسه تضطرم بثورة عنيفة اذ يقول :

((**لقد هبطنا الى الحضيض ، ولن نستطيع العودة الى انسانيتنا بالطرق العادية ، وسنجبر على قلب العالم بل على ارهابه .. ان شعبنا قد أهين وسيخرج منه شىء هائل ..**))

ويتساءل الناقد الفرنسى الانجليزى ((**لين أورتزن** L, Ortzin)) ـ الذى ترجم من الفرنسية الى الانجليزية أغلب أدب أدباء شمال أفريقيا ـ فى عام ١٩٥٩ .. عن مصير أعمال الجيل الأول من الكتاب الجزائريين أيزداد على مر الأيام عمقا وأهمية ، أم أنهم قد قدموا كل ما لديهم وآن لهم أن يتركوا مكانهم لأدباء الجيل الجديد مالك حداد وكاتب ياسين وآسيا جبار ؟!!

ويرد عليه محمد ديب .. فيصدر روايته **((صيف أفريقى))** .. وفيهايبعد عن عناصر الذاتية والغنائية والفردية التى طبعت أعماله الأولى ، ويخرج من عالمه الخاص ومن ذاته الداخلية محاولا أن يصور لنا عائلات عربية من مستويات مختلفة ذات أنماط متنوعة من الحياة والسلوك تتوازى وتتباعد على صفحة هذه المدينة الواحدة التى يعيش فيها الجميع تحت وطأة القيظ ـ صيف شمال أفريقيا . وتدور معظم حوادث الرواية حول عائلة ((**مختار راعى**)) الموظف الحكومى التى تتكون من زوجته وابنته وأمه العجوز .. تقدمهم لنا الرواية وكأنهم يقضون وقتهم دائما جالسين فى حديقة منزلهم يتناولون الشاى ، والجو شديد الحرارة لا تفلح مياه النافورات فى تخفيف حدته . وفى كل مساء يأتى لزيارتهم شقيقه ، وهم فى أحاديثهم يكررون نفس الأحاديث ، ويعيشون نفس المشاعر والأحاسيس والانفعالات .. وكأننا نعيش فى مشاهد احدى مسرحيات الكاتب الروسى ((تشيكوف)) . والوقت يبدو فى هذه الحديقة لا يتحرك ولا يتغير . وكل شىء يبدو ساكنا راكدا ركود هذهالحياة العائلية واستقرارها التى يصورها محمد ديب فى صفحات قليلة بأسلوب واضح قوى يمتاز بالتركيز والاقتصاد . ولكن الحياة الخارجية المضطربة المتغيرة تقتحم هذا الجو الساكن الراكد المطمئن . فالابنة ((**زكية**)) التى أتمت دراستها الجامعية وتريد أن تعمل مدرسة .. وبعد أن يوافق والدها على عملها يعود فيرفض . وتحتج ((**زكية**)) : فيم اذن هذا الجهد الشاق الذى بذلته فى الدراسة ، اذا كان مصيرى أن أقضى عمرى كما تعيشه غيرى من بنات ونساء جنسى ؟!)) .. وهنا تنفجر الجدة العجوز ثائرة على حفيدتها المتمردة : ((هل ترين الى أى حد وصلت بك دراستك ، حتى فقدت احترامك لنا ـ احترام الآباء الذين كانوا سبب وجودك فى الحياة ؟! صدقينى يا حفيدتى : أن التعليم سبب انحراف جيلنا الجديد عن طبيعته النقية المستقيمة ، شد ما ترهقنى هذه المشاهد المسرحية التى تمثلينها أمامنا وكأنك شاة تساق الى الذبح .. كل هذا لأننا نتحدث عن زواجك وتكوين أسرة لك ؟!)) .

وتعكس رواية ((صيف أفريقى)) تأثر الشخصيات بالمعركة الدائرة فى واقعهم الخارجى ، وتبدو حياة هذه الشخصيات فى حالة توقع وتوتر وقلق تحت وطأة واقعهم الخارجى

المضطرب .. الأمر الذى يجعل هذه الرواية عملا متينا ذا قيمة .. وقد شجع حصول هذه الرواية على جائزة الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٦٢ على ترجمتها الى الانجليزية والايطاليـة والاسبانية والهندية !!

ومحمـــد ديب يربط فى قصصه وأحاديثه الصحفية بين الحب والحرية ويكتشف بينهما علاقة طردية .. فهو يرى أن الرجل الذى يستعبد المرأة لا فرق بينه وبين البلد الذى يستعبد شعبا آخر . ففى علاقة السيد والعبد هذه لا يمكن أن يكون هناك حب أو حرية عند الطرفين . حتى السيد ليس حرا كما قد يتوهم ولكنه أسير عوامل مختلفة تجعل منه عبدا مثل من استعبده .. وفى حوار معه مع المحرر الأدبى لمجلة « **لوموند** » الادبية الفرنســية يقول ديب عن معالجة الحب فى الأدب الجزائرى !

« **مجرد أن اشتد الكفاح الوطنى ولدت روايات الحب الحقيقيـــة فى الحياة ، ولد الغرام العظيم سواء فى الخفاء أو بين الأعشـــاب الصخرية التى باتت رمزا للمقاومة الوطنيـــة للاحتلال الفرنسى . فنساء بلدى بدأ وجودهن منذ أن اشتركن فى المعركة ، وقد كان لهن دور عظيم فعـــــال لا يستهان به .. وفى نفس الوقت كان هناك من الروائيين مثل كاتب ياسين من استشعروا قوة هذه الموجة قبل مجيئها . أما فى ظروف الحياة التى تعرض لوصفها أبنـاء جيلى الأدبى مولود فرعون أو مولود معمرى أو أنا شخصيا ، فقـد كان من المستحيل التفكير فى كتابة رواية عاطفية . بل كان من المستحيل التفكير فى الحديث عن عاطفة الحب** » ..

أما رأى محمد ديب فى مستقبل الأدب الجزائرى المكتوب باللغـــة الفرنسية بعد استقلال الجزائر .. وعلاقته بجمهور قرائه من الجزائريين .. فيتحدث عنــه فى موضوعية ونظرة ســـليمة .. فى أن يحـاول الأدب الجزائرى أن يتســـلل الى الأدب العالمى .. ويقول فى مقال له نشرته مجلة « **الليترفرانسيز** » تحت عنوان « **كاتب جزائرى يتحدث** » نشرة فى عدد أبريل ١٩٦٦ :

« فى المرحلة الجديدة التى بدأت بتحقيق استقلال الجزائر ، سيضمر دور الكاتب — على الأقل فى تقديرى ونظرى فى اللحظة الراهنة — والكاتب لن يجد قدرته الماضية على أن يكون اللســـــان المعبر . فنحن فى مرحلة استقرار وبناء ، وهى حوافز لا تدفع الكتاب بقوة الضرورة القاهرة الى الصراخ بالطريقة التى كان يصرخ بها أغلب ادباء الجزائر ، **فنحن فى مرحلة تعميق المفاهيم بأكثر مما كنا نفعل ، موضوعات أشد فردية ولكنها أكثر انســـــانية . وهكذا — ان جاز لى التعبير — ستقل الاقليمية فى أعمالنا ولكن ستزداد الانســـانية . فالأدب الجزائرى فى المرحلة الراهنة سيدخل فى حركة الفـــكر العالمى ، ويرتفع بمستوى الالتزامات الفكرية والفنية الى مسسوى هده الالتزامات الفكرية فى أى بلد تسير فيـــه الحياة سيرا عاديا .** » .

ومحمـــد ديب حين يمسك قلمه ليسجل مأساة عصره كما عاشها فى الجزائر يبحث عن أسلوب جديد .. اذ يرى أن الأســـلوب التقليدى قد يصلح للملاحم وتدوين الوثائق ..

ولكنه يرى أن المهم فى الوقت الحاضر هو أن نصــــل الى الاسلوب الجديد الذى يجعلنا نمقت الحرب وعواقبها السيئة دون أن يحدثنا الكاتب عن احداث بشعة فيقول :

« أن البشاعة تجهل الجديد .. ولا تعرف سوى التكرار !! » .

وما زال يتــابع انتصارات بلاده بأسلوب رائع فى رقة اسـلوبى **كامى ومالرو** ويخلص فى عرض وجهة النظر العربية لقراء أوروبا معبرا عن منابعه الأصلية مضمونا وتعبـيرا .. يدعو الهيئات الأدبيـة الأوروبية الى تقديره وتقديمه لقراء العالم ترجمة **ودراسة** لأدبه .. بينما القاهرة لم تقدم من أعماله الأدبيـــــة الا بعض قصص قصيرة .. لا تعطى للقــارىء العربى الا أقل القليـــــل فى أسلوبه الفنى وطريقته فى الأداء والتعبير الفنى » .

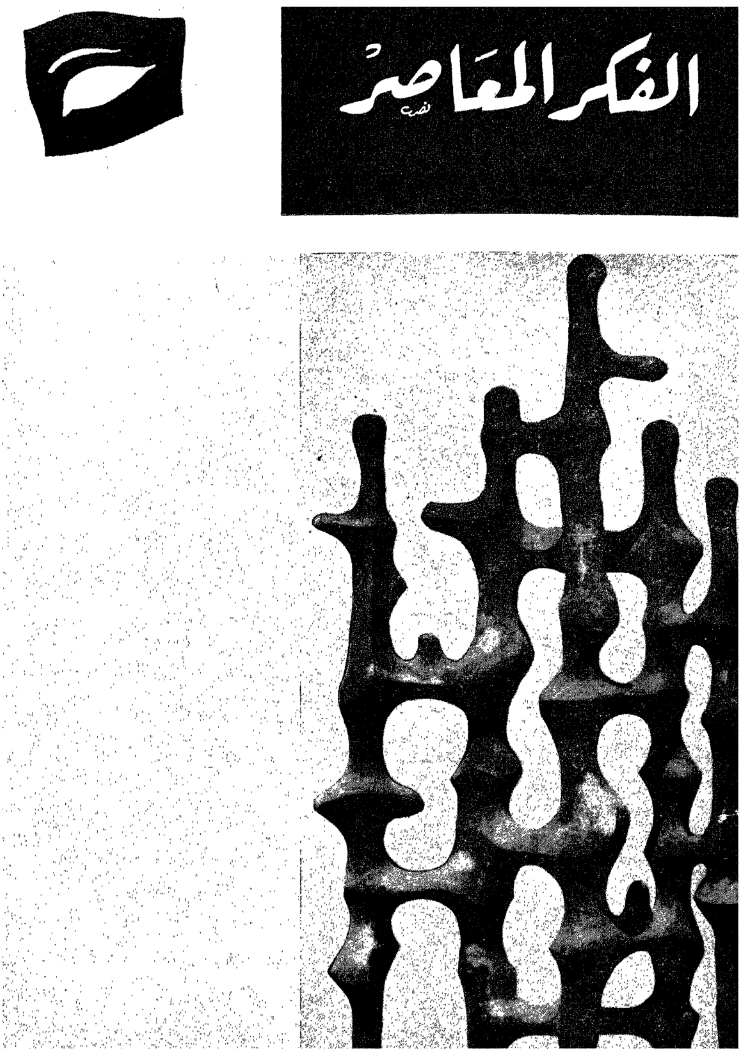
فاروق اسكندر

مؤتمر كتاب آسيا وأفريقيا

ينعقد فى بيروت من ٢٥ الى ٣٠ مارس ١٩٦٧ المؤتمـــــر الثالث للكتاب الافـــــريقيين والآسيويين ، وسيطرح أمام المؤتمر موضوع رئيسى هو ((**قضايا التحرر الوطنى كما تنعكس فى الآداب الافريقية والآسيوية**))، والى جانبه موضـــــــوع فرعى هو ((**مناهضـــــة التغلغل الاستعمارى ، والاستعمار الجديد فى الميادين الثقافية**)) .

وانا لنرجو مع اللجنـــة التحضيرية للمؤتمر أن يتيح هذا المؤتمر الثالث لكتاب أفريقيا وآسيا الفرصة ليجعلوا من حركتهم قوة خلاقة ذات أثر فعال فى شعوبهم الناهضة .

وقارىء **الفكر المعاصر** على موعد مع موضوع المؤتمر فى العدد القادم .


الفكر المعاصر



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

الدكتور زكي نجيب محمود

سكرتير التحرير :

جلال العشري

المشرف الفني

حسين أبو زيد

تصدر شهريا عن :

دار الكاتب العربي للطباعة والنشر

٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوى :
عن ١٢ عدداً بالجمهورية العربية المتحدة
١٢٠ قرشا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة
٥ ميدان عرابي القاهرة ت : ٤٦٣٨٣

العدد
السابع والعشرون
مايو ١٩٦٧

هذا العدد



انعقـــد المؤتمر الثالث للكتاب الأفريقيين الأسيويين فى بيروت خـــلال الأسبوع الأخير من شهر مارس (آذار) ليدور البحث فيه حول قضايا التحرر الوطنى وكيف انعكست على الأدب فى أقطار هاتين القارتين المناضلتين ، وحول ما ينبغى أن يتخذ من وسائل لمقاومة التغلغل الثقـــافى الذى يجيـــد المستعمرون اليوم ان يستخدموه أداة للغزو بعد أن فشلت اداة السلاح ، لهـــذا رأت مجلة الفكر المعاصر أن تبدأ عددها هذا بقسم تخصصه لمقالات تصور الاتجاه العام الذى ساد جو المؤتمر ، أما المقـــالة الأولى فهى توضيح وتأييد للمبدأ الذى انتهى اليه المؤتمرون وهو ضرورة أن يلتزم الكاتب فى أفريقيا وآسيا الكتابة فى اخطر القضايا التى تصادف أمته فى هذه المرحلة التحولية التى تنتقل خلالها هاتان القارتان من العبودية الى الحرية ، ومن التبعية الى الاستقلال ، فلم يعد يجوز أن تكون ألسنة النار مشتعلة فى القلوب وفى النفوس بمثل هذه الحرارة التى هى مشتعلة بهـــا ثم ينعزل الكاتب ليمتع نفسه وقارءه بفن قد يصدر مثله فى أى عصر وأى مكان ؛ نعم ان أصول الفن لا مناص من احترامها ومراعاتها و لكى يكون الفن فنا على الاطلاق ، ولكن هذه الأصول نفسها لا تشترط موضوعا بعينه واذن فلا تناقض بين فن رفيع وموضوع هادف نحـــو تكوين أمـــة حـــرة جديدة ، ثم يتلو هذه المقالة العامة مقالة خاصة عن فكرنا العربى المعـــاصر وكيف لبث طوال قرن كامل لا يعرف لنفسه قضية أهم من قضية التحرر من وطأة المستعمر مهما اختلفت الوسيلة فى يد هذا الكاتب أو ذلك ، وان كاتب هذا المقال ليقسم الطريق التى سار عليها المفكرون والأدباء فى مناهضتهم للمستعمر ثلاث مراحل ، فمرحلة أولى تقع منذ الاحتلال البريطانى الى قيام الحرب العالمية الأولى كانت فيها مقاومة المستعمر تظهر فى صورة مباشرة صريحة ، ثم مرحلة ثانيـــة تقع بين الحربين كانت فيها جهود المفكرين منصرفة الى التنوير العقلى والاثارة الوجدانية مما عساه ان يحفز الناس نحو الحرية فى شتى جبهاتها وعلى مختلف معانيها من حرية سياسية الى حرية فى الفن وفى الأدب وفى التفكير وفى الحياة الاجتماعية ، وأخيرا تجىء مرحلة ثالثة يقع التمهيد لها ما بين الحرب الثانية وقيام ثورة يوليو ، ثم تظهر بكل عنفوانها فى أعوام الثورة ، وأهم ما يميزها محاولة لاقامة بناء جديد ، فاذا كانت المرحلتان الأوليان سلبيتين فى حركة المقاومة ، فهذه المرحلة الثالثة ايجابية بناءة ، ويتلو ذلك مقالة ثالثـــة فيهـــا صورة مفصلة لبعض أحداث المؤتمر وما تعرض له وما جرى فيه وما انتهى اليه من توصيات .

بعـــد هـــذا كله يدخل القارىء فى باب التيارات الفلسفية ليقرأ مقالتين أولاهما عن أزمة الاعتقاد فى عصر العلم كما تناولهـــا الفيلسوف الفرنسى المعاصر جاك ماريتان ، وهو فيلسوف ذو نزعة انسانية لم تعجبه الحياة الفكرية فى عصرنا لما اخـــذ يسودها من قيم لا انسانية نتجت عن العلم وتطبيقـــاته دون النظر الى حاجات الانسان النفسية ، كأنما هذا العلم قد خلق ليسود الانسان لا ليكون مطية له ، وقد ركز الفيلسوف مصادر النكسة فى ثلاث نظريات عملت على خلق الجو الذى نعيش فيه اليوم ، وهى نظرية التطور عند داروين ، والماركسية ونظرية التحليل النفسى عند فرويد ، على أن هذه النظريات لو أحسن فهمها وأجيد استخدامها لما انتجت هذه الأزمة التى باعدت بين الايمان من جهة وبين الحياة العلمية من جهة أخرى . وأما المقالة الثانية فى باب التيـــارات الفلسـفية فهى عن الفيلسوف الأسبانى أونامونو فى نظرته الى الحياة ، وهى نظرة تتميز أول ما تتميز بالكفاح لمناهضة كل أوجه النقص التى تشوب الحياة الانسانية كما هى قائمة اليوم ، فهو فيلسوف ملتزم يعبر عن الجيل الراهن أصدق تعبير ، ويطالب أسبانيا بما يطالب به كل بلد ناهض فى عصرنا وهو ان تحتفظ بطابعها القومى المميز الى جانب الافادة من الحضارة الأوربية المعاصرة .

ويأتي بعد ذلك باب الادب ونقده ليجد فيه القارىء ثلاثة موضوعات ، أولها عن الشعر العربى فى يومنا هـــذا ، وكيف يتخذ منه الشعراء سلاحا فى معركة التحرير التى نشنها اليوم وفى هذه المقالة يدعو الكاتب الناقد الى ضرورة أن يجىء أدبنا أدب قوة لا أدب ضعف ، وأن يجىء هذا الادب مطبوعا بالطابع القومى لان من ينشدون فنا لا وطن له سرعان ما يجدون أنفسهم بلا فن ولا وطن . وأما المقالة الثانية فى هـــذا الباب فهى عن غادة السمان وأزمة القصة القصيرة ، وكيف أن النغمة الغالبة على انتاج الجيل الكاتب فى بيروت هو القصة القصيرة ، فى الوقت الذى يعانى فيه هذا الفن أزمة وانحسارا فى انتاج الجيل المصرى من الكتاب ، وكاتب هذا المقـال اذ يناقش المجموعة الأخيرة للأديبة الشابة غادة السمان يلقى أضـواء قوية ناصعة على حقيقة هذه الأزمة من ناحية وعلى فن هذه الكاتبة الطليعية من ناحية أخرى .

والمقالة الثالثة والأخيرة فى هذا الباب فهى عن ظاهرة العنف فى الادب المعاصر كما تتبدى فى أدب نورمان ميللر الذى يجد العنف ظاهرة من ظواهر العصر لابد من تصويرها لمقاومتها ، فقد عملت الحضارة الحديثة على كبت التلقائية فى نفوس الناس ، وعلى ضبط حواسهم وتقنين حياتهم فلم يسع الفرد أمام هذه الضغوط سوى أن ينفجر فى مظاهر العنف بمختلف أشكاله ، واذن فلابد من ثورة على أوضاع الحياة نفسها ليستقيم للناس سبيل الحياة الطبيعية الهادئة .

وهنا ينتقل القارىء الى دنيا الفنون ليقرأ مقالا عن هنرى مور رائـــد فن النحت فى عصرنا الحاضر ، وهو مقال يحلل فيه الكاتب عناصر الفن عند هذا الفنان وأساليبه وينابيعه وكل ما يتصل بالنتاجه العظيم ، تحليلا نرى خلاله جوانب كثيرة مما يتعرض له الفنان المعاصر بوجه عام من مشـــكلات نفسية وقضايا عصرية يعيشها فنان اليوم .

ثم يتلو ذلك الفصل الذى نخصصه لتيار الفكر العربى ، وقد اخترنا فيه لهذا العدد أن نتحدث عن شاعرة ناقـــدة رائدة فى الشعر والنقـــد كليهما هى نازك الملائكة التى لعلها أن تكون بين المشتغلين بالنقد الادبى عموما ونقد الشعر خصوصا أسبقهم جميعا الى محاولة تقنين حركة التجديد فى الشعر حتى لا تنطلق الحركة بغير زمام .

وأخيرا يجىء اللقـــاء الشهرى المعتاد لنلتقى فيه بطائفـــة من الكتاب والشعراء والأدباء ممن شـغلوا حياتنا الثقافية فى هـذا الشهر ، نلتقى بالشاعر السوفيتى الشاب ڤجينى يوڤتشنكو ، والمخرج المسرحى التقـــدمى بيتر بروك ، والمخرج السينمائى الايطالى روبرتو روســـيلليني ، والمخــرج الفرنسى الكبير روبير بريســـون ، ثم نلتقى بالكاتب المصرى الكبير نجيب محفوظ الفنان التشكيلى صالح رضا والكاتب الطليعى شوقى عبد الحكيم .

رئيس التحرير

مؤتمر الكتاب الافريقيين والآسيويين

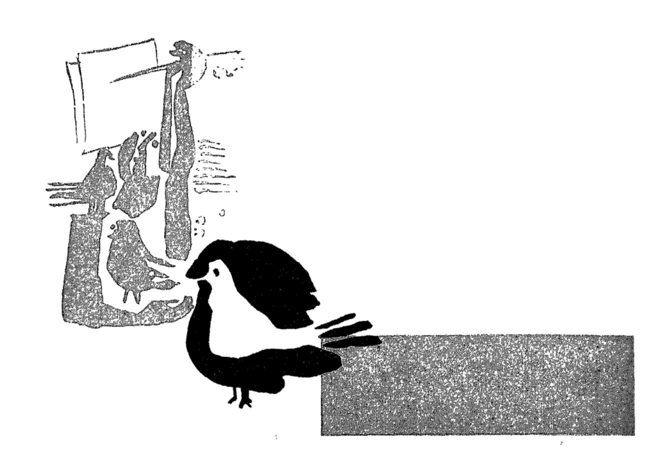
التزام الكاتب فى افريقيا وآسيا


أولا

السهم المسموم ناشب فى بدن الطعين ؛ سرى منه السم ، والسم ما يزال يسرى ؛ فماذا يصنع المصاب ، وماذا يصنع المهتمون بأمره ، الا أن يتعجلوا نزع السهم ، وأن يطهروا البدن المصاب ؟ أم تراهم يتركون السهم ناشبا ، والجرح نازفا ، حتى يتموا حوارا دارت بينهم أطرافه ، حول الشعرة كيف يشققونها ، والعنقاء أين يجدونها ، والسلحفاة فى كم من الزمن تقطع المسافة بين الأرض والسماء ؟

الحريق مشتعلة فى الدار ، أكلت من الدار بعضها ، وما تزال ألسنة النار ماضية تأكل بعضها الآخر ؛ فماذا يصنع للدار المحترقة ساكنوها ، وماذا يصنع الجيران الذين سرعان ما تمتد النار الى ديارهم جارا بعد جار ؟ ماذا يصنع هؤلاء جميعا ، الا أن يطفئوا الحريق بالماء ؟ أم تراهم يتركونها ترعى ، حتى يحسبوا حبات الرمل فى الصحراء كم عددها ، وكم موجة فى البحر تلطم صخر الشاطىء كل ساعة من ليل أو من نهار ؟

تلك هى الخواطر التى طافت برأسى ، عندما كنت فى **المؤتمر الثالث للكتاب من أفريقيا وآسيا** ، الذى اجتمع فى بيروت خلال الأسبوع الأخير من شهر مارس (آزار) ١٩٦٧ ، أستمع الى أحاديث الوفود الوافدة من أقطار هاتين القارتين ، كل ينبىء الزملاء بما يحدثه المستعمرون فى بلاده من بغى وطغيان ؛ فسهام المستعمرين المسمومة ناشبة فى أبداننا ، ونيران الجشع والطمع والاستهتار والظلم ، تمد ألسنتها المحمومة فى كل مكان ؛ **فماذا يكتب الكاتبون ان لم يفضحوا المستور من الجريمة ، وان لم يتعقبوا المفضوح منها حتى يستثيروا كل ذرة من طاقة فى انسان ، ويستنفروا كل نخوة من كرامة فى مستذل مغلوب** ؛ أم تراهم ينفضون أيديهم من هذا كله ، ليختلفوا فيما بينهم حول تجريدات من المبادىء والمعانى ، اختلافا ان دل على سعة اطلاع وحدة ذكاء ، فهو لا يدل على أنهم قد اكتووا بما اكتوت به الشعوب المكافحة المقاتلة فى قلب الميدان وفى صميم المعركة .



الكاتب جندى سلاحه الكلمة ، والجنـــدى لا يقذف بسلاحه كيفما اتفق ، بل يسدده نحو أهداف مقصودة ، وهو مخطىء أو مصيب بالقياس الى تلك الأهداف : كم بعـــد عنها برميته وكم اقترب ، وأهداف الكاتب قيم انسانية يســير بنفسه وبالناس نحوها : **الحق والخير والجمال ، الحرية والعدل والمساواة ، السلام والتعـــاون والاخاء ؛** ولو كان الناس يعيشون من أرضهم فى فردوس طوباوى ، لما بقى للكاتب من مهمة يؤديها الا أن يكون متعة مضافة الى سائر ما فى الفردوس من أسباب المتاع ؛ لكنهم يعيشون من أرضهم فى أرض دنيا ، مليئة بالشره والشر ، بالاعتـــداء والقسر ، بالتنازع والتقاتل والعراك ؛ وموهبـــة الكاتب هى فى ادراك ما خفى من هـــذه العوامل فضلا عما ظهر ، وواجبه الذى تلقيه عليه الموهبة ، هى أن يكشف للناس ما انكشف له ، فيظهر لهم ما خفى ، ويحلل ويشرح ما غمض وتعقد .

وانه لما يعيننا على وضوح الرؤية ، أن نتبادل الرأى فيما هو هدف نجمع عليه ، وفى الوسائل التى عساها أن تؤدى بنا اليه ؛ ولقد كانت حصيلة الآراء فى المؤتمر الثالث خصـــبة غزيرة ؛ فمن الأهداف العامة التى طرحت ، مهمة واجبة الأداء على كتاب العالم الثالث ــ آسيا وأفريقيا ــ دون العالمين الأول والثانى ــ غربى أوروبا مع أمريكا والروسيا مع أنصارها ومؤيديها ــ ذلك أن أهداف الكتاب اختلفت فى كل من هذين العالمين ، ولابد كذلك من أن تختلف بالنسبة الى العالم الثالث ، والا فلو سار فى ركاب العالم الأول أو فى ركاب العالم الثانى ، لكان ذيلا تابعا ولما استحق أن يكون عالما ثالثا قائما بذاته .

كانت المشكلة الرئيسية فى **مفهوم الحرية** عند الكاتب فى **العالم الأول** ، هى كيف يتخلص الناس من سوء التوزيع فى السلطة بين أفراد الشعب الواحد ، وكيف تقام الحواجز والقيـــود بحيث

يتعادل الناس فى تلك السلطة ، فكان من ذلك نظام الديمقراطية بمعناها الليبرالى ، الذى يقوم على أساس الانتخابات لمن يمثلون الشعب بكل فئاته وطبقاته ؛ ومن أعجب العجب أن هؤلاء الذين حرصوا على أن تقسم السلطة بين افراد الشعب وهيئاته بما يشبه التساوى ، لم يوسعوا من نطاق هذا المفهوم نفسه ليشمل بقية العالم ؛ فلا عليهم أن يكونوا احرارا فى بلادهم ــ بهذا المعنى الليبرالى ــ وطغاة خارج بلادهم ، كأن ذلك فى انظارهم لا ينطوى على تناقض ؛ ولم يكن مفهوم التساوى فى السلطة ــ حتى بين أفراد الشعب الواحد ــ ليؤثر ــ فى رأيهم ــ كثيرا أو قليلا فى تفاوت الناس فى الثروة ، فلا يعنيهم أن يكون من الناس من يملك الكثير بلا عمل ، ومن لا يملك شــــيئا برغم ما يعانيه من كدح العمل ، ما دام الرجلان متساويين أمام صناديق الاقتراع يوم الانتخاب .

ثم كانت المشكلة الرئيسية فى مفهوم الحرية عند **العالم الثانى** ، هى كيف تتم المساواة لا فى السلطة فحسب ، بل فى عائد العمل وجزاء الكفاح ؛ وقد ارتبطت السلطة السياسية عنــــده بالملكية والثروة ، ولم يعد هذان الجانبان منفصلين كما كانا عند العالم الأول ؛ اذ أخذ يتبين على ضــوء التحليل ان السلطة السياســـــية فى مجتمع هى لمن يملك وسائل الانتاج ، فاذا اريد للناس أن يتساووا فى تلك السلطة ، فلا مفر من أن تؤول وسائل الانتاج الى يد الدولة ، ليصبح التفاوت بين الناس قائما على أساس واحد ، هو ما ينتجه الفرد محصولا لعمله .

لكن العالم الثانى بفكرته هذه عن الحرية ، كاد يقصر نفسه كذلك على حدود الشعب الواحد ــ من الوجهة العملية على الأقل ، ان لم يكن كذلك من الوجهة النظرية ــ فجاز عنده أن يعتدى شعب على شعب آخر ، ما دام للشعب الأول من القوة ما يسطو به على الشعب الثانى ؛ وها هنا تأتى الرسالة الكبرى التى يضطلع بها **العالم الثالث** ــ آسيا وأفريقيا ــ من اضافة جديدة جوهرية الى مفهوم الحرية ؛ فقد تصادف أن يكون هذا العــــالم الثالث مؤلفــــا من شــــعوب خضعت للمستعمرين من أوروبا بشتى أجناسهم : انجلترا وفرنسا وايطاليا والبرتغال وهولندا ؛ فماذا يجدى هذه الشعوب المغلوبة على امرها ، أن يتســــاوى الناخبون فى بلاد مستعمريهم أمــــام صناديق الاقتراع ؟ وماذا يجديها أن يتساوى العاملون فى العالم الثانى أمام الدولة المالكة لوسائل الانتاج ؟ ان مشكلتها الأولى هى أن تطرد المستعمر الجاثم على صدرها ؛ أيكون ذلك بالملاينــــة والمهادنة والملاطفة والمجاملة ؟ لقد جرب بعض هذه الشعوب وسائل كهذه فلم يزحزح من موقفه قدر أنملة ؛ **انه لا يكون الا بالثورة** .

وثار العالم الثالث ثورات تلاحقت حتى عمت أرجاء القارتين جميعا ، وهى ثورات فريدة فى أهدافها بالقياس الى ما شهده التاريخ قبل ذلك من ثورات : **الثورة الانجليزية** فى القرن السابع عشر ، **الثورتان الأمريكية والفرنسية** فى القرن الثامن عشر ، **والثورة الروسية** فى القرن العشرين ؛ ذلك لأن هذه الثورات جميعا قد استهدفت اما الحرية الليبرالية ضد حاكم مستبد ، أو الحرية الاقتصادية ضد اقطاعى مستغل ؛ وأما ثورات العالم الثالث ، فقد استهدفت هدفا جديدا ، وهو تحرير شعب من سطوة شعب ؛ وبهذا أضافت بعدا انسانيا جديدا الى مفهوم الحرية ، هو بعد من شأنه ألا يقصر هذا المفهوم على حدود البلد الواحــــد والأمة الواحــــدة ، بل يوســـع من نطاقه حتى يضم الانسانية كلها فى معيار واحد ؛ بعبارة أخــرى ، اضافت الثورات فى أفريقيا وآسيا الى قيمة الحرية اضافة فى الكيف فضلا عن مجرد الاضافة فى الكم ، فليس الأمر مجرد توسيع فى رقعة الحرية مع احتفاظ الحرية بمعناها الأول أو بمعنــــاها الثانى ، بل انه كذلك تغيير فى الكيف بحيث يصبح معنى الحرية ألا يتسلط شعب عــــلى شعب ، بالاضافة الى المعنى الذى يكفل ألا يتسلط فرد على فرد داخل الأمة الواحدة ــ وبهذه الرســـــالة الفريدة يلتزم الكتاب فى العالم الثالث .





اختلف العالمان ــ الأول والثانى ــ اختــلافا مذهبيا ، فكل منهما يعيش فى اطار فكرى من مبادىء معينة ، قبلها لنفسه ، وكان الظن عند كليهما أنه لا حياة لمذهبه مالم يأخذ به الآخر ،

فالغرب يريد أن يقسر الشرق على قبول مبادئه ، والشرق يريد أن يقسر الغرب على قبول مبادئه ؛ وهكذا ظلت الحرب الباردة قائمة بين المذهبين نحو عشرين عاما منذ نهاية الحرب العالمية الثانية ، ثم أخذ الجانبان يميلان شيئا فشيئا الى ((**المعايشة**)) فى سلام ، كل فى مذهبه ؛ وظهر العالم الثالث المتحرر بثورته على المستعمرين ، فأحس بأن انتماءه الى أحد المذهبين يفقده شخصيته ، واذن فلابد له من وقفة ثالثة ، تحايد بين المذهبين ، دون أن تقف بسبب هذا الحياد مغلولة النشاط مقيدة الحركة ، **بل هو حياد ايجابى فعال** ، يسير بنشاطه وفعله نحو تحقيق المبدأ الأوسع والأعم والأشمل ، الا وهو مبدأ المساواة بين الشعوب ، الذى أسلفنا ذكره ؛ فحيثما ظهر على وجه الأرض شعب مغلوب على امره ، نفر العالم الثالث لمناصرته وتأييده ؛ ويزيد هذا الواجب وجوبا ، أن الشعوب المغلوبة تكاد تنحصر فى أفريقيا وآسيا ، أى فى حدود العالم الثالث نفسه ؛ ومن هنا بات محتوما على هاتين القارتين أن تتضامنا ، وبات محتوما على كتابهما أن يلتزموا هذا التضامن هدفا مشتركا .

فعلى أرضنا العربية ارتكبت — وترتكب — جنايات فى حق الشعوب وحرياتها ، هى أبشع ما شهده التاريخ من فظائع المستعمرين ؛ وهل شهد التاريخ كله جناية بلغت من الفكر ما بلغته الجناية فى اغتصاب فلسطين من أهلها ؟ ان الاستعمار فى صورته المألوفة ، هو أن يجثم المستعمر على صدر الشعب الذى يستعمره ، يستغله ويستبد به دون أن يزحزحه عن أهله وداره ؛ أما الاستعمار الذى حل بأرض فلسطين ، فقد حرم الشعب الذى هو ضحيته ، حتى من داره وأهله ؛ فما زال بينها الشهداء طردا وتشريدا ، لتحل محلهم عصابة من حثالة العالم وشذاذه ، وكذلك تعترك على الأرض العربية : فى الجنوب العربى ، وفى الخليج ، وفى جنوبى السودان ، معارك بين الحق والباطل ؛ واذن فهناك اعتداء على مبدأ العالم الثالث — مبدأ حرية الشعوب — يستوجب أن يقف منه الكاتب العربى بصفة خاصة ، والكاتب الأفرو أسيوى بصفة عامة ، وكل كاتب حر أينما كان بصفة أعم ، موقفا ملتزما ، يناصر الشعب المكافح نحو حريته ، ويخذل المعتدى الدخيل الغاصب .

وظهر فى العالم الجديد مستعمر جديد — **هو الولايات المتحدة الأمريكية** — كان أيام عزلته رائدا للحرية ، ثم انقلب حين حطم حواجز العزلة ، عدوا لها ، وأخذت بصمات اجرامه تزداد مع الأيام وضوحا ، حتى أمام نفسه هو ، وقد بلغ ذروة البغى الغشوم فى حربه ضد ڤيتنام ، التى تبعد عن أرضه بمسافة هى نصف الكوكب الأراضى ؛ أين كان هذا الأخطبوط ، وفى أى القماقم نشأ وتربى حتى بلغ العنفوان مستورا عن الأنظار ؟ لقد عهدنا الاستعمار القديم — متمثلا فى انجلترا وفرنسا والبرتغال الخ — متدرجا على تاريخ طويل من عنف الى أعنف ومن قسوة الى أقسى ومن لعنة الى ألعن ، وأما هذا الاستعمار الجديد ، فقد خرج من قوقعته شيطانا كاملا فى أذاه وبغيه ، واذا كانت ڤيتنام اليوم ضحيته ، فماذا يمنع أى جزء آخر من آسيا وأفريقيا وغيرهما من أجزاء الأرض أن يكون الضحية ذات يوم ؟ **واذن فهذا موقف يوجب على الكاتب الأفرو أسيوى أن يلتزم حياله مناصرة الشعب المكافح لاستقلاله وحريته ، وخذلان الشعب المعتدى المغرور .**

وفى أفريقيا معركة حامية بين شعوب انجولا وموزامبيق وغينيا المسماة بالبرتغالية وجزر الرأس الأخضر ، معركة حامية بين هذه الشعوب وبين مستعمريها من البرتغاليين ، الذين كانوا من أول من وطئوا الأرض الأفريقية من المستعمرين ، وهم الآن يقفون وقفتهم العنيدة ليكونوا آخر من ينزح عن أفريقيا من هؤلاء المستعمرين ؛ لكنهم سيزاحون عنوة بفضل الجهاد العنيف الذى يجاهد به أبناء هذه الشعوب ؛ واذن فهذا هو موقف آخر يلتزمه الكاتب فى آسيا وأفريقيا ، فيؤيد الشعوب المطالبة بحرياتها وبحقوقها الانسانية الأولية ، بقدر ما يناضل ضد البرتغال المستبدة الظالمة .

وما يزال المستعمرون القدامى والمستعمرون الجدد — ونحن نقترب من نهاية القرن العشرين — ما يزالون يقيمون حواجز **التفرقة العنصرية** ، التى يأباها كل ضمير حى ، وتأباها المدنية حتى وهى فى أدنى درجاتها ، وتأباها الفطرة السليمة ، ويأباها العدل وتأباها الكرامة الانسانية ، وكل قيمة عرفها الانسان منذ أول التاريخ ؛ ولكن المستعمر مع ذلك كله ما يزال يقيم حواجز التفرقة العنصرية ، حاسبا أنه يؤيد بها وجوده ويشد بها أزر سلطانه وسيادته ، كما هى الحال فى أفريقيا الجنوبية وفى روديسيا وفى زيمبابوى وغيرها ؛ وبهذا يجد الكاتب فى أفريقيا وآسيا موقفا يلتزمه فى أدبه ، محاربا هذه الرواسب الخسيسة التى خلفها السير الحضارى فى رءوس هؤلاء الطغاة ، وانه لمما يشتد له عجبى أن أجد الهوة سحيقة بين المثل العليا التى يرسمها رجال الفكر والقلم حتى فى بلاد المستعمرين ، وبين ما يتبدى فى السلوك العملى كلما عرض للسالكين

موقف يقتضى تطبيق تلك المثل ولو الى حد محدود .

وان هذه الامثلة كلها لتحتم على كتاب العالم الثالث – أفريقيا وآسيا – ان يخلصوا لرسالتهم الانسانية التى تستهدف ان يكون الكوكب الأرضى موطنا للانسان الحر بكل معانى تلك الحرية : بالمعنى الذى يجعل السلطان السياسى موزعا بين الناس توزيعا عادلا ، وبالمعنى الذى يجعل ثروة الأرض ونتاج العمل موزعا بين الناس توزيعا عادلا ، وأخيرا بالمعنى الذى يجعل لكل شعب ما لكل شعب آخر من حقوق ، وعليه ما عليه من واجبات نحو التقدم البشرى .





وللمستعمرين اليوم تجاه القارتين اسلوب غير احتلال الأرض بالجنود ، لا أقول انه أسلوب جديد ، ولكنه ازداد ظهورا منذ الحرب العالمية الثانية ، ليعوض النقص الذى أصاب المستعمرين بعد طردهم من بلاد كثيرة فى آسيا وأفريقيا ؛ فماذا يصنع هؤلاء المستعمرون وقد فقدوا من الشرق الأقصى الهند وباكستان واندونيسيا ، ومن الشرق الأوسط العراق ولبنان وسوريا ومصر والسودان ، ومن الشرق الأدنى ليبيا وتونس والجزائر والمغرب ، ومن افريقيا معظم أجزائها ، ماذا يفعلون وقد فقدوا كل هذا الهيل والهيلمان الا ان يتسللوا الى القلوب والى العقول بما أرادوا ان يتسللوا به من شيء يشبه الأدب وشيء يشبه العلم وشيء يشبه الفن ، لعل هذه الأشياء كلها أن تصوغ لهم تلك العقول والقلوب على الصورة التى أرادوها لها ، وبذلك يستعبدون الأفريقى والأسيوى من داخله اذا فاتهم أن يستعبدوه من خارجه !

فبدأت حملات **الغزو الثقافى** تصطنع لنفسها المكر الشديد ، الذى يزين للناس سطحا يخفى وراءه السموم ؛ فلا على الغزاة أن يضموا الى أصواتنا أصواتهم ، حين ندعو أنفسنا الى العودة الى تراثنا القديم والى مزج ذلك التراث بروح العصر ، حتى نضمن لأنفسنا بهذا المزيج طابعا شخصيا من جهة ، ومعاصرة نتغلب به على التخلف من جهة أخرى ؛ أقول ان الغزاة لم يكونوا من السذاجة بحيث يقاومون هذه الدعوة ، لأن مقاومتهم عندئذ ستكشف عن عدوانهم كشفا صريحا ؛ فمكروا ، وقالوا لنا : نعم ، عودوا الى التراث ، وسيروا نحو المعاصرة ، ولكن تراثكم ها نحن أولاء قد شرحناه لكم وأعطيناه التأويلات التى تقربه من نفوسكم وعقولكم ؛ ونعم ، كونوا عصريين ، ولكن العصرية لا تفهم فهما صحيحا الا اذا فهمت على أنها محاكاة الحياة فى أوروبا وأمريكا ؛ ولو طاوعناهم فى ذلك كله ، لحققنا لهم ما أرادوه بنا . **واذن فواجب الكاتب فى آسيا وافريقيا أن يتولى بنفسه شرح تراثه وتأويله ، وأن يكون لنفسه الصورة التى تضمن له التجدد والحيوية والتقدم والقوة .**

لقد استطاع المستعمرون خلال أعوام طويلة ، أن يوحوا الينا بأنهم هم الخالقون للحضارة ، وبأنهم هم المعيار لما يجوز وما لا يجوز ، ان أكلوا على نحو كان ذلك هو التمدن ، أو لبسوا على نحو كان ذلك هو التحضر ، أو تكلموا بلغة كانت تلك اللغة هى الثقافة ؛ أوحوا الينا بهذا كله ، حتى لنرى بلادا بأسرها فى أفريقيا وآسيا لا تكتب بلغاتها ، وانما تكتب بلغات من استعمروها ، بل انا لنجد بلادا بأسرها ، أعاقها المستعمرون عن أن تكون لأنفسها لغة مكتوبة ، فظلت على لغاتها المنطوقة المسموعة ؛ ونجد عددا كبيرا جدا من الكتاب فى شتى أقطار القارتين ، لا سبيل أمامهم لنشر مايكتبونه الا بمعونةمن مستعمريهم ، وبديهيا والحالة هذه أن المعونة لا تعطى الا اذا جاءت المعانى على هوى المعين .

لقد حدثنا فى المؤتمر رجال عن بلادهم ، فعرفنا كم تعان الجامعات بأموال من هذه الدولة الاستعمارية أو تلك ، شريطة أن تكون لها الكلمة – أو بعضها على الأقل – فى تسيير الدراسة ، وبخاصة فى العلوم الانسانية ، وعرفنا كم تعان دور النشر ، وكم يبذل للمؤلفين ؛ حدثنا كاتب شجاع من جنوب أفريقيا ، بلغة انجليزية رائقة فصيحة ، وبوضوح ذهنى ناصع ، فسألنا : **وماذا يكون البديل ؟** انني – هكذا قال – تعلمت فى

جامعات انجليزية ، ثم احترفت الكتابة ، فكتبت بالانجليزية ، وكلما فرغت من كتاب ، لم أجد أمامى سوى معونة أمريكية أو بريطانية لنشره ؛ وهأنذا أريد أن أعود الى بلادى من هذا المؤتمر ، مستغنيا عن معونة المستعمر القديم والمستعمر الجديد على السواء ، **فماذا تنصحوننى بفعله اذا ما كتبت كتابا** ؟ ودع عنكم مالم يعد فى مستطاعى ان أصنعه فى ثقافتى التى ركبت من ألفها الى يائها فى معاهد أجنبية .. وكان لابد للمجتمعين من انحاء آسيا وأفريقيا أن يجدوا لهذا الكاتب ــ وأمثاله كثيرون ــ حلولا عملية ، ومن هنا جاءت التوصيات مشتملة على اقامة دار كبرى للنشر بأموال أفرو أسيوية ، تتولى نشر الكتب وترجمتها والتعريف بها ، كما تتولى اعانة الكتاب بالمال .

ان الواجب الذى يلتزمه الكتاب ، لابد من ارتباطه بالظروف القائمة ، فليس ما يجب أداؤه هناك ؛ ومن الظروف المعوقة فى آسيا وأفريقيا أمية مرتفعة بين أبناء هاتين القارتين ؛ ولا مناص من أن تكون ازالة هذه الأمية جزءا من واجب الكتاب ، بشتى الوسائل ؛ فباستخدام الاذاعة والتلفزيون استخداما هادفا ، يمكن التوعية السريعة ، حتى نعوض جانبا من النقص الذى نشأ عن الأمية ، وذلك لا يمنع بالطبع أن يبذل الجهد المتصل فى ازالة الأمية بمعناها المعروف ، أعنى الجهل بالقراءة والكتابة ؛ ففى الكلمة من حيث هى رمز مكتوب ، وفى معرفة الانسان كيف يفك ذلك الرمز ، نقلة فسيحة ، لعلها هى النقلة التى أخرجت الانسان من طور الحيوانية الى طور الآدمية ، وان فى ذلك لجانبا من معنى **أن فى البدء كانت الكلمة** .

الشعب العربى ما يزال المستعمر كاتما أنفاسها ، وجزءا مقتطعا من الأرض العربية ليقدمه قاطع طريق الى قاطع طريق آخر منحة ؛ فمن لا يملك يعطى لمن لا يستحق .. هل يعقل أن يحاط الكاتب العربى بكل هذا ، ثم يحمل القلم ليكتب فى غيره ؟ الحق أن الكاتب العربى والشاعر العربى فى الأعوام الأخيرة قد اشتد به الوعى لما ينبغى ان يلتزمه من قضايا التحرر ، فتضافرت قصيدة الشعر مع المسرحية والقصة والمقالة والكتاب الباحث ، فى الاضطلاع بهذا الواجب الأول ؛ ولقد حدثنا أعضاء الوفود العرب : من السودان ، ومن سوريا ، ومن لبنان ، ومن العراق ، ومن الجزائر ، ومن المغرب ، ومن الجمهورية العربية المتحدة ، ومن كل قطر من أقطار الوطن العربى ، ممن أتيح لأبنائه أن يوفدوا من يتحدث عنهم ، حدثنا كل هؤلاء عن مواكبة الأدب للأحداث ، وأفرحنا ما سمعناه ، ثم نطلب المزيد .

وهكذا فعل الوافدون من سائر بلدان آسيا وأفريقيا ؛ فسمعنا كيف تدور القصة فى اليابان حول قضاياها الكبرى ــ التى هى قضايا الانسان كله ــ فقصة ((**المطر الأسود**)) تقص عن ضحايا هيروشيما ؛ وقصة ((**الزاحفون على الأرض**)) وقصة((**صوت الجنود الموتى**)) تحمل فى طياتها روح المقاومة العنيفة للرجعية ؛ وسمعنا النغمة نفسها من مندوبى القارتين جميعا ، مما يؤكد أن الطريق الذى بدأنا السير فيه ــ **طريق التزام الكتاب بقضايا التحرر والحرية** ــ لابد من السير فيه الى نهايته .



رابعا

هل يعقل أن يجد الكاتب العربى حوله جذبات قوية من الرجعية التى لا تزال ضاربة فى الأرض بجذورها ، وأن يجد أمامه مجموعات كبيرة من





حركة المقاومة فى فكرنا العربى الحديث

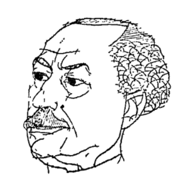
ان نهوض الادب شرط لازم للنهضة القومية وللحرية الوطنية ، وانه لا حرية ولا استقلال لانسان هانت عليه نفسه حتى ليعجز عن الشعور بها .

كان لسان الحال فى مجال الفكر والأدب ابان فترة التنوير والتمهيد ناطقا بانه اذا كان الغرب قد استبد بارضنا ، فعلينا ان نتزود بعلمه وثقافته لنفل الحديد بالحديد .

ان أدب المرحلة الأخيرة فيما يتصل بمقاومة المستعمر قد اتسم بطابع ايجابى يبرز به خصائصنا الشخصية الفريدة ، لكى نقف على اقدامنا ولا يجرفنا تيار الشمول .

١

لم يكد المستعمر البريطانى يمس الأرض العربية فى مصر (١٨٨٢) حتى انعكس حضوره على الأدب فى صور شتى من المقاومة ، يمكن تقسيمها من حيث الصفة الغالبة عليها ، **مراحل ثلاثا** ، كان للمقاومة فى كل مرحلة منها خاصة مميزة ، أما **المرحلة الأولى** فقد امتدت من لحظة الاحتلال الى نهاية الحرب العالمية الأولى ، جاءت المقاومة خلالها تنبيها مباشرا للناس أن يستيقظوا للخطر الداهم ، الذى أحاق بالوطن وبالعقيدة ، وأما **المرحلة الثانية** فقد امتدت خلال فترة ما بين الحربين ، وفيها أضيفت الى الأدب السياسى المباشر ، الذى اشتعل بالدعوة الى الحرية والاستقلال عقب الثورة الوطنية عام ١٩١٩ ، أقول انه قد أضيفت الى هذا الأدب السياسى المباشر خلال المرحلة الثانية ، بحوث فى الحرية من حيث هى كذلك ،


دكتور زكى نجيب محمود

كائنة ما كانت جوانبها وميادينها ، وسرعان ما الحقت بهذه البحوث النظرية ، سير لأبطال الحرية تجسد للناس معانيها فى رجال عاشوها ، وقد أختير هؤلاء الأبطال من الغرب تارة ومن التاريخ العربى تارة ، ثم جاءت **المرحلة الثالثة** لتمتد من الحرب العالمية الثانية الى يومنا هذا ، منقسمة شطرين : فى أولهما كان الاستعمار عسكريا سافرا ، وفى ثانيهما أخذ يتسلل فى خفاء الى حياتنا الفكرية بغير جند ولا سلاح ، على أن المقاومة — كما انعكست فى الأدب — خلال هذه الفترة الثالثة بشطريها ، قد اتسمت بطابع واحد متصل ، هو طابع ايجابى بالقياس الى الطابع السلبى الذى ميز المرحلتين الأوليين ، اذ اتخذت المقاومة هذه المرة طريق البناء لثقافة جديدة ، تحمل خصائصنا القومية الأصيلة ، وتفتح أبوابها — فى الوقت نفسه — لعوامل التطور الحضارى الحديث ، وذلك رغبة منا فى تقرير ذواتنا ، وتحصين وجودنا الشخصى المتميز الفريد .

ولم يكن الأدب العربى فى مصر ، خلال هذه المراحل الثلاث جميعا ، ليقصر مقاومته على أرض مصر وحدها ، منزوعة من الوطن العربى الكبير ، أو معزولة عن حركات التحرر التى أخذ مداها يتسع فى أرجاء مختلفة من آسيا وافريقيا ، بل كانت الأمة العربية بأسرها هى مجال الكتابة عند الكاتبين ، كما كانت البلاد الاسلامية ، وكل بلاد أخرى تطالب بحريتها من مستعمر غاصب ، موضوعا لا يغيب عن سياق الحديث ، كلما مس الحديث قضية من قضايا التحرر الوطنى .

احتل الانجليز أرض مصر ، فرحل عنها **جمال الدين الأفغانى** ، ونفى الشيخ **محمد عبده** ، ثم ما لبث القطبان أن التقيا معا فى باريس ، ليصدرا جريدة العروة الوثقى ، ناطقة بالدعوة الى مقاومة الموجة الاستعمارية العارمة ، التى اخذت تطغى على أقطار الشرق بعامة ، والى تحرير مصر من الاحتلال البريطانى بصفة خاصة ؛ وان القارىء ليطالع على صفحات الأعداد الثمانية عشر التى صدرت من **العروة الوثقى** ــ وقد صدر عددها الأول قبل أن ينقضى على الاحتلال البريطانى عامان ــ صيحات قوية تنبه من غفا وتوقظ من استنام : « اننا لو نادينا الغافلين أن انتبهوا ، والنائمين أن استيقظوا ، واللاهين بحظوظهم أو أمانيهم وأوهامهم أن التفتوا ، ولو أنذرنا أهل مصر بأن الانجليز لو ثبتت أقدامهم فى ديارهم ، لحاسبوا الناس على هواجس انفسهم ، وخطرات قلوبهم ، بل



ج . الأفغانى

على استعداد عقولهم لما عساه يخطر ببالهم ، لقال الناس اننا نبالغ فى الانذار ونفرق فى التحذير » (**العدد الخامس من العروة الوثقى**) .

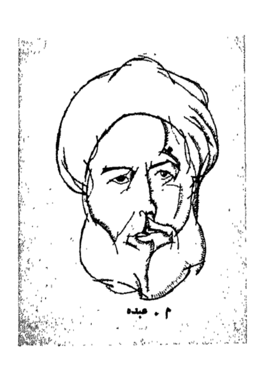
وحسب القارىء أن يقرأ المقالة الأولى من العدد الأول ــ وكان عنوانها ((**مصر**)) ــ ليرى بأى بلاغة عربية مبينة ، وصفت حالة البلاد عندما اخذت أصابع المستعمر تعبث بأمورها : « وا أسفا على حالة الأهالى بعد هذا . حكم من لا دافع لحكمه بطرد آلاف من الوطنيين الموظفين فى دوائر الحكومة ، وما منهم أحد الا ويتبعه عائلة وأولاد ، ولا قوت لهم الا من مرتب عائلهم ... ان صدى أنينهم يتلى فى صفحات الجرائد الوطنية العربية والافرنجية ، وسيتبع السابقين منهم اللاحقون ، حتى لا يجد وطنى منهم فى البلاد من المهن ، الا مالا يليق بالانجليزى تعاطيه من سفاسف الأمور ، كما هو فى البلاد الهندية .. وزاد الويل بمحق الحرية الشخصية ، والأخذ بالشبه ــ وان ضعفت ــ أو استحالت ــ حتى أخذ الفزع من القلوب مأخذه ، وبلغ منها مبلغه ؛ فلا ترى مارا بطريق الا وهو يلتفت وراءه لينظر هل تعلق بأثوابه شرطى يقوده الى السجن ، أو يقتضى منه فداء ؛ وكل معروف الاسم من المصريين ينتظر فى كل خطوة عثرة ، وفى كل نهضة سقطة ... أى شقاء ينتظره الحى فى حياته أشنع من هذا ؟ » .

بمثل هذه النذر المفزعة الصريحة ، أخذ الأفغانى ومحمد عبده يتعاونان على اطلاق الصيحة الأولى من خارج البلاد ، لتجاوبها فى داخل البلاد أصداء تبلغ رسالتها ، وتزيد من قوتها ؛ فها هو ذا **عبد الله النديم** (١٨٤٥ ــ ١٨٩٦) الذى أطلقت عليه صفات تدل على الدور العظيم الذى أداه فى اليقظة الوطنية اذ أطلق عليه ((**خطيب الشرق**)) ــ وقد كان أول خطيب مصرى يخطب قومه فى شئون السياسة ــ كما أطلق عليه ((**محامى الوطن**)) ؛ لقد استخدم النديم فى أداء رسالته كل فنون الأدب من زجل وشعر الى مسرحية وقصة ، ثم الى المقالة والخطابة ، وفى نسبة هذه الفنون عنده بعضها الى بعض يقول **أحمد تيمور** : « ... أما شعره فأقل من نثره ، ونثره أقل من لسانه ، ولسانه الغاية القصوى فى عصرنا هذا » ؛ على أن ما يهمنا هنا من آثار النديم أدبه المكتوب ، ومقالاته الصحفية اللاذعة ، خصوصا ما ورد منها فى مجلة الأستاذ ، التى صدرت فى عهد

الاحتلال الانجليزى ، والتى لم يلبث الانجليز أن طالبوا باغلاقها ، لشــدة ما جاء فيها من هجمات النديم على خصوم الوطنية والعروبة والاسلام ؛ فكان مما قاله عن الدولة الغاصبة انها وضعت معظم الادارات فى أيدى الأجانب ، حتى لا تمكن المصريين من اصــلاح بلادهم ، فاختلت البلاد ، « فان كان مرادها افساد البلاد فقد أفلحت ، أما اذا كانت تريد صلاحها ، وتسليمها لأبنائها ، فكيف يحدث ذلك ، وهى لا تستعمل أبنـاءها فى الحكم ، وتبعدهم عن الادارات ؟ » وفى مقال له بعنوان « هذه يدى ، فى يد من أضعها ؟ » يقول : انه اذا لم يضع يده فى أيدى مواطنيه المخلصين « فقطعها خير من وضـعها فى يد أجنبى يستميلك اليــه بوعود كاذبة ، وحيــل واهيــة ، يظهر لك سعيه فى صالحك ، وحبــه لتقدمك .. » ويصور لك الأباطيل فى صورة حقائق ، حتى يخدعك بها ، ويحول أفكارك الشرقية الى أفكار غربية تأخذها ، وتقول بها ، فتكون يده القوية ، وعونه الأكبر على ضياع حقوقك ، واذلال اخوانك واحتلال بلادك » .

وكان من اللمحات النافذة عند النديم اشاراته المتكررة الى ضرورة التعليم وضرورة قيــام الصناعة ، لأنه ما اغتصب غاصب أرضا الا بسبب جهالة أبنائها ، أو بسبب انصرافهم عن الصناعة ، لأن الانصراف عن الصناعة هو انصراف عن العلم ، **« ان التهــور والثــورة مع الجهــل والفــراغ من المعــدات ، لا يفيــدان الا الخــذلان »** ولا نجــاح لثورة على استعمار الا اذا كان أساســها التعليم والصــناعة : **« وما نجحت ثورة تجــردت جماهيــرها من المعــارف ، وبعــدت عن المصانع والتفنن فى الآلات ، واندفعت خلف الأهــواء »** (مجــلة الأستاذ فى ١٨٩٢/٨/٣٠) .

ولا نترك الحديث عن أواخر القرن الماضى ، قبل أن نذكر أثرا شــامخا من آثار المقــاومة الوطنية لكل مستعمر أو دخيل ، لكنه ــ هذه المرة ــ أثر ايجابى بناء ، وضع البذور الأولى للنهضة العربية الشاملة ، التى ستزداد مع السنين ، حتى تصبح فى سنواتنا الراهنة حركة ثورية لتحقيق الوحــدة العربية ؛ وانما عنيت بذلك الأثر ، نهضــة الشعر على يدى **محمود سامى البارودى** (١٨٣٩ ــ ١٩٠٤) اذ الأمر



م . عبده

فيها لا يقتصر على أمر الشعر وحــده ، بل يجاوز ذلك ليكون اقامة لأهم دعائم القوميــة العربيــة السليمة ، الا وهى دعامة اللغــة القوية الرصينة ؛ فبعد أن ضعفت العربية مع الضعف السياسى والاجتماعى خلال قرون امتدت ما امتد الحكم العثمانى ، أراد البارودى الشاعر أن تعود لنا القوة السياسية والاجتماعية بادئة من بدايتهــا الصحيحة ، ألا وهى اللغــة ، وأسعفته الموهبــة ، فربط بين قديم شامخ وجــديد متطلع الى الشموخ ، ونسج نسجا لا يتخاصم فيه الحاضر والماضى ، ولا يتعارض فيه التجديد مع التقليد ، بل هو نسج : لحمته الحاضر ، والماضى سداه ؛ فجاء شعر البارودى فى أدبنا الحديث ــ خصوصا وقد أخفقت الثورة العرابية التى كان الشاعر أخذ رجالها ، واحتل المستعمر البريطانى بلادنا ــ جاء هذا الشعر القوى فى أدبنا الحديث بمثابة الخطوة الأولى فى طريق طويل ما نزال نواصل السير فيه ، على هداية مبدأ عام ، هو أن تجىء النهضة العربية على أساس يجمع بين الطابع القومى المتميز ، وظروف العصر الذى نعيش فيه .

٣

وتمضى السنون ، ويستدير القرن التاسع عشر ، ليبدأ العشرون ، فتزداد المقاومة شدة وظهورا فيما تجرى به أقلام المفكرين والأدباء ؛ وحسبنا أن نجد فى السنوات الأخيرة من القرن الماضى وفى العشرة الأعوام الأولى من هذا القرن **قاسم أمين** ، **ومصطفى كامل** ، **ومحمد فريد** ، **ولطفى السيد** ، **وعبد العزيز جاويش** ، ومن الشعراء **شوقى وحافظ** .

كانت حالة الضعف السياسى قد انتهت بالبلاد الى قبضة المستعمر ، وخدعت طائفة من مفكرى الغرب عن حقيقة الأمر ، فنقلوا بأوهامهم ذلك الضعف من السياسة الى العروبة من حيث هى جنس ، والى الاسلام من حيث هو دين ، فكان لابد للفكر والأدب عندنا أن يتصديا لذلك ؛ لأن التهمة اذا صدقت انفسح الأمل أمام المستعمر الفرنسى فى تونس والجزائر ولبنان وسوريا ، وأمام المستعمر الانجليزى فى مصر والعراق ، وأما اذا ردت التهمة وظهر بطلانها ، فقد انفسح الأمل أمام الأمة العربية أن تزيل عنها الكابوس الطارىء ، لتسترد مجدها ، وتمضى قدما فى طريقها ؛ ومن هذا القبيل ما حدث بين دعوى **هانوتو** فيما يتصل بخصائص الجنس الآرى والجنس السامى ، ورد **الشيخ محمد عبده** عليه لتنفيذ دعواه ، وكذلك ما حدث بين دعوى **رينان** عن موقف الاسلام من العلم ، وزعمه بأن الاسلام مضاد للعلم ، ورد **الأفغانى** عليه لتنفيذ دعواه ؛ وها هى ذى دعوى ثالثة لمتهجم آخر ، يتصدى للرد عليها **قاسم أمين** .

ذلك أن **داركور** قد أصدر كتابا سنة ١٨٩٣ عن المصريين ، يصفهم فيه بالتأخر ، ويأخذ عليهم حجبهم للنساء عن موارد العلم وميادين الحياة ، ثم لا يكتفى بذلك ، بل يربط هذا كله بالعقيدة الاسلامية ؛ فرد عليه قاسم أمين سنة ١٨٩٤ فى كتاب عنوانه ((**المصريون**)) مدافعا عن وطنه وأهله ، معترفا بما قد شاب ذلك الوطن وأهله من عيوب محال أن ترد الى الاسلام ، وانما هى أثر مباشر للحكم الفاسد الذى نكبت به البلاد أمدا طويلا من الدهر ؛ وقد كتب قاسم



أ . ل . السيد

أمين كتابه هذا بالفرنسية ، ليتاح لمن قرأ داركور من الفرنسيين أن يطالعوا الرد عليه ؛ اقرأ هذه العبارة ــ مثلا ــ من رده على الدوق داركور ، لترى كيف رد التهمة عن أهله ردا يوقع خصمه فيما هو أشنع منها : ((**يظهر أن مسيو داركور ينعى علينا عدم وجود الفوارق الاجتماعية عندنا ، ويعيبنا لأنه ليس من طوائفنا طائفة الأشراف بالمولد أو بغير المولد ؛ وكل السكان الذين يقيمون فى بلد اسلامى هم متساوون أمام القانون بلا تفرقة بين أجناسهم ودياناتهم**)) .

على أن هذه المعركة القلمية بين الدعوى ونقيضها ، قد حركت الكاتب العربى الى النهوض بعبء الاصلاح فى ميدانه ، حتى لا نغمض العين على نقص واضح ، فكتب كتابه العظيم ((**تحرير المرأة**)) (١٨٩٩) وأعقبه بآخر ((**المرأة الجديدة**)) (١٩٠٠) ليرد به على ما قد وجه الى كتابه الأول من نقد .

وان ذكرنا لكتاب تحرير المرأة ، ليستدعى ذكر جريدة المؤيد التى أنشـأها **الشيخ على يوسف** (١٨٦٣ — ١٩١٢) ، والتى ظهر فيها الكتاب فصولا امتدت على شهرين ؛ وهى نفسها الجريدة التى نشر فيها **عبد الرحمن الكواكبى** (١٨٤٩ — ١٩٠٢) كتابه **((طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد))** الذى هو من أبرز الكتب التى عرفها الأدب العربى فى العصر الحديث عن الحرية ؛ يقول فيه الكاتب عن الحاكم المستبد أنه « يتحكم فى شئون الناس بارادته لا بارادتهم ، ويحاكمهم بهواه لا بشريعتهم » . « والمستبد عدو الحق ، عدو الحرية وقاتلهما ، والحق أبو البشر ، والحرية أمهم ، والعوام صبية أيتام نيام لا يعلمون شيئا » . « ان الاستبداد يضغط على العقل فيفسده ، ويلعب بالدين فيفسده ، ويحارب العلم فيفسده » . « الحكومة المستبدة تكون طبعا مستبدة فى كل فروعها ، من المستبد الأعظم الى الشرطى ، الى الفراش ، الى كناس الشوارع » . « أقل ما يؤثر الاستبداد فى أخلاق الناس أنه يرغم الأخيار منهم على ألفة الرياء والنفاق — ولبئس السيئتان — ويعين الأشرار على اجراء غى نفوسهم آمنين ، حتى عن الانتقاد والفضيحة ، لأن أكثر أعمالهم تبقى مستورة يلقى عليها الاستبداد رداء خوف الناس من تبعة الشهادة » .

لم تكن هذه الدعوة الاجتماعية التى وجهها قاسم أمين لتحرير المرأة العربية بعيدة الصلة بالدعوات السياسية التى أخذت منذ أوائل هذا القرن تشغل أصحاب الأقلام ؛ فصاحب **((تحرير المرأة))** هو نفسه الذى كتب عن جنازة **مصطفى كامل** يقول : « ١١ فبراير سنة ١٩٠٨ يوم الاحتفال بجنازة مصطفى كامل ، هى المرة التالية التى رأيت فيها قلب مصر يخفق ، المرة الأولى كانت يوم تنفيذ حكم دنشواى : رأيت عند كل شخص تقابلت معه قلبا مجروحا ، وزورا مخنوقا ، ودهشة عصبية بادية فى الأيدى وفى الأصوات ، كان الحزن على جميع الوجوه ... »

وان هذا لينقلنا الى أدب سياسى جياش بالعاطفة ، أنشأه قادة الحزب الوطنى فى جريدتهم اللواء : **مصطفى كامل ، محمد فريد ، عبد العزيز جاويش** .

أما مصطفى كامل (١٨٧٤ — ١٩٠٨) فهو كما قال عنه لطفى السيد ، برغم ما كان بين الرجلين من اختلاف بعيد فى وجهة النظر — « كان شعاره الوطنية ، ووسيلته الوطنية ، وكتابته الوطنية ، وحياته الوطنية ، حتى لبسها ولبسته فصار بينهما التلازم الذهنى والعرفى ، فاذا ذكرت مصطفى كامل بخير ، فانما تطرى الوطنية ، واذا قلت الوطنية فان أول ما يتمثل فى خيالك شخص مصطفى كامل .. كأنما هو والوطنية شىء واحد » ويكفينا منه هنا مثل واحد ، نقبسه من خطبته الكبرى فى الاسكندرية (١٩٠٧) :

« تقولون يا أعداء مصر اننا لو أفلحنا لما نلنا هذا الاستقلال الا بعد حين طويل ، فنجيبكم انا لو سلمنا بقولكم لما جاز لنا أن نتأخر لحظة واحدة عن العمل ، لأننا لا نعمل لأنفسنا ، بل نعمل لوطننا ، وهو باق ونحن زائلون ، وما قيمة السنين والأيام فى حياة مصر ، وهى التى شهدت مولد الأمم كلها ، وابتكرت المدنية والحضارة للنوع الانسانى كله ؟ ان العامل الواثق من النجاح يرى النجاح أمامه كأنه أمر واقع ، ونحن نرى من الآن هذا الاستقلال المصرى ، ونبتهج به وندعو له كأنه حقيقة ثابتة ، وسيكون كذلك لا محالة .. .. ..

اننا وجهنا قلوبنا ونفوسنا وقوانا وأعمارنا الى أشرف غاية اتجهت اليها الأمم فى ماضى البلاد وحاضرها ، وأعلى مطلب ترمى اليه فى مستقبلها ؛ فلا الدسائس تخيفنا ، ولا التهديدات تقفنا فى طريقنا ، ولا الشتائم تؤثر فينا ، ولا الخيانات تزعجنا ، ولا الموت نفسه يحول بيننا وبين هذه الغاية التى تصغر بجانبها كل غاية ... ...

بلادى ! بلادى ! لك حبى وفؤادى ؛ لك حياتى ووجودى ؛ لك دمى ونفسى ؛ لك عقلى ولسانى ؛ لك لبى وجنانى ؛ فأنت أنت الحياة ، ولا حياة الا بك يا مصر ... ...

هل خلق الله وطنا أعلى مقاما ، وأسمى شأنا ، وأجمل طبيعة ، وأجل آثارا ، وأغنى تربة ، وأصفى سماء ، وأعذب ماء ، وأدعى للحب والشغف من هذا الوطن العزيز ؟ .. ..

انى لو لم أولد مصريا لوددت أن أكون مصريا »

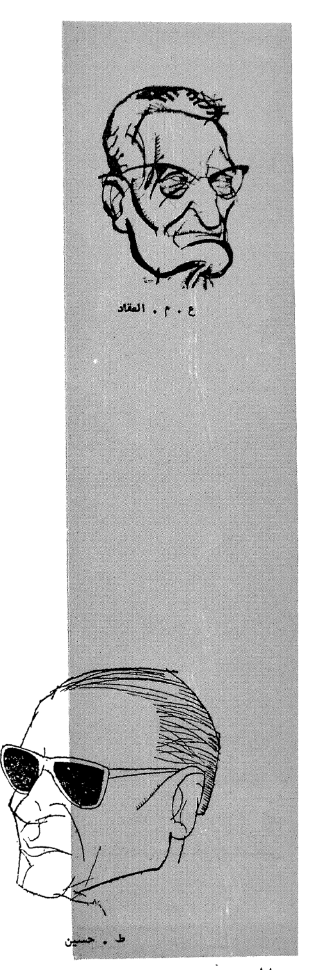
ذلك قبس من تلك الخطبة السياسية الوطنية الرائعة ، وهى التى نظم بعدها على الغاياتى (صاحب ديوان **((وطنيتى))** الصادر سنة ١٩١٠) قصيدة وجهها الى مصطفى كامل ، يقول فيها :

أصدع بقولك ان أردت مقالا — فالقوم جندك ان دعوت رجالا

لم تدر مصر سوى حماك تؤمه — فترى به آلامها آمالا

وفى ١٩٠٨ تولى **عبـــد العزيز جاويش** (١٨٧٦ — ١٩٢٩) رئاسة تحرير اللواء ، وكان للواء طابعـه الواضح فى مهاجمة الاستعمار البريطانى ، وفى ايقاظ الروح الوطنية ؛ فكانت لجاويش فى مهاجمة الانجليز مقالات حامية ، وكلمات من نار ، حتى قبل أن يتـولى تحرير اللواء : « ان البلاد المصرية أخـذت منذ بدء الاحتلال المشئوم تتـدلى فى مهادى الضعف والاضمحلال ، وانه لا منقذ لها سوى أن يرفع الاحتلال يده الثقيلة المفسدة عنها » ؛ ولكى تعلم ماذا أراد الكاتب أن يصنعبقلمه فى مقاتلة العدو ، فاسـمع ما يخاطبـه به : « أيهـا القـلم ! لو كنت سـيفا لأغمـدتك فى صـدور من يحاربونك ، أو سهما لأنفذتك فى أعماق قلوبهم ؛ ولو كنت جوادا لوجدت لك فى ميادين النزال مجالا للكر والفر ... »

وكان يقابل هـذه الجـذوة المشتعلة من الوطنية فى جريدة اللواء ، فكر منطقى هادىء فى جريدة « **الجريدة** » التى كان يحررها **أحمد لطفى السيد** (١٨٧٢ — ١٩٦٣) اذ كان لطفى السيد — كما يقول عنه العقاد — « ينظر الى المسائل الفكرية والاجتماعية نظرة محيطة شاملة ، توشك أن تتعادل فيها جميع الجوانب والأطراف ، ولكنه كان من أشد المفكرين اهتماما بما يعتقد فيه الخير والصلاح » .



ع . م . العقاد

ط . حسين

٤

وحسب العشرة الأعوام الأولى من هـذا القرن أن تكون قد شـهدت فاجعة دنشواى (يوم الأربعـاء ١٣ من يونيو سنة ١٩٠٦) ، فليس كمثل الكوارث الكبرى شىء يوحد قلوب الأمة فى قلب واحد نابض ؛ ودنشواى قرية فى محافظة المنوفية ، قدم اليها خمسة من الضباط الانجليز لصيد الحمام ، فأصيب برصاصهم بعض الأهلين ، فهاجم الناس أولئك المعتدين ، فأصيب بعضهم ومات أحدهم ، فثار العميد

البريطانى فى مصر ، **لورد كرومر** ، وعقـــدت محكمة خاصـــة ، لمحاكمة المصريين ، فقضت باعدام أربعـــة من الأهالى ، وبالجلد وبالحبس على ثمانية ، ونفذ الجلد والاعدام فى دنشواى علنا ، فكان لذلك رد فعل عنيف فى طول البلاد وعرضها ؛ وانطلق الشعراء والكتاب ينظمون وينشئون بكاء ورثاء ووطنية واخاء .

قال اسماعيل صبرى :

واقلت عثرة قرية حـــكم الهـوى
فى أهلهـــا وقضى قضـاء أخرق
ان أن فيهـــا بائس ممـــا به ،
أو رن ، جاوبه هنـــــاك مطـــوق
وارحمتـــا لجناتهم ماذا جنـــوا ؟
وقضـــاتهم ما عاقهم أن يتقـــوا ؟

وقال **أحمد شوقى :**

يا دنشـــــواى على رباك ســــلام
ذهبت بأنس ربوعـــك الأيــــام
شـــــهداء حكمك فى البـلاد تفرقوا
هيهـــات للشـمل الشتيت نظـام
مرت عليهم فى اللحـــــود أهـــلة
ومضى عليهم فى القيـــود العـــام
كيف الأرامل فيك بعـــد رجالها ؟
وبأى حال أصـبح الأيتـــــام ؟
عشرون بيتـــا أقفرت وانتابهـــا
بعـــد البشاشـــة وحشة وظـلام
يا ليت شـــعرى فى البروج حمائم
أم فى البروج منيـــة وحمـــام ؟
نيرون ! لو أدركت عهـــــد كرومر
لعرفت كيف تنفـــــذ الأحـــكام

وقال **حافظ ابراهيم :**

جاء جهالنـــــا بأمـــر ، وجئتم
ضعف ضـعفيه قسوة واشتدادا
أحسنوا القتل ان ضننتم بعفـــو
أقصاصـــا أردتم أم كيــــادا ؟
أحسنوا القتـــل ان ضننتم بعفـو
أنفوســـا أصبتم أم جمـــادا ؟
ليت شـــعري أتلك محـكمة التف
تيش عادت أم عهـد نيرون عادا ؟
كيف يحلو من القـــوى التشفى
من ضعيف ألقى اليـــه القيـادا ؟

٥

تلك كانت المرحلة الأولى ، وهــكذا جاءت خلالها صورة المقـــاومة فى الأدب ؛ **ثم جاءت المرحلة الثانية التى امتدت فيما بين الحربين ، وقد اتخذت المقـــاومة صورة أخرى ، وهى الاشادة بالحرية والدعوة اليها ، حتى ولو لم يذكر المستعمر فى سياق الدعوة ذكرا صريحا .**

وقد ظهرت بدايات هذه المرحلة الثانية ، حتى قبل أن تنتهى الحرب العالميـــة الأولى ، كأنما كانت بدايات تمهد النفوس تمهيدا مباشرا لثورة ١٩١٩ ؛ وهى بدايات ظهرت أوضـــح ما تكون فى الشعر ؛ ففى العشرة الأعوام الثانية من هذا القرن ، ظهرت دواوين ثلاثة ، عزفت كلها على وتر واحـــد ، اذ عزفت نشيد الفرد الانسانى وما يجب له من حرية وما يجب عليه من مسئولية ازاء نفســـه ؛ وتلك الدواوين الثـــلاثة كانت هى الجـزء الثانى من ديوان **عبد الرحمن شـكرى** (١٩١٣) والجزء الأول من ديوان **المـازنى** (١٩١٤) وقد قدم العقاد لهما ؛ والجزء الأول من ديوان **العقاد** (١٩١٦) وقد قدم له المازنى ؛ فجاءت هـــذه الدواوين الثلاثة بمثابة اعلان لحقوق الانسان الجديد ؛ وانهم — هؤلاء الثلاثة الشعراء — ليؤمنون أن نهوض الأدب شرط لازم للنهضـــــة القومية وللحرية الوطنية ، وأنه لا حرية ولا استقلال لانسان هانت عليه نفسه حتى ليعجز عن الشعور بها ؛ يقول العقاد فى مقـدمته للجزء الأول من ديوانه : « ومن كان يمارس فى هـــذا القول فليراجع التاريخ ؛ وليذكر أمة واحدة نهضت نهضة اجتماعية فلم تكن نهضتها هذه مسبوقة أو مقرونة بنهضة عالية فى آدابها » .

وقد ظهرت بدايات شبيهة بتلك فى ميدان الرواية ، متمثلة فى قصة زينب(١٩١٤) للدكتور هيـــكل التى هى من أولى بشـــائر الشعور بالمصرية الصميمة ، وهو الشعور الذى جاءت رواية عودة الروح (١٩٢٩) لتوفيق الحكيم لتؤكده .

ويثور الشعب ثورته عقب انتهـــاء الحرب العالمية الأولى ، مطالبا بحقـــه فى الحرية من المستعمر البريطـــانى ، وتجرى أنهر الصحف

اليوميـــة بأنهر من الأدب السياسى المشتعل بحرارة الثائرين ؛ ثم سرعان ما يصاحب هــذا الأدب السياسى مقالات وكتب فى ضروب الحرية وفى مراميها وأبعادها ؛ فيكتب العقاد فى فلسفة الحرية وفى علاقتها بألوان الفنون جميعـــا ، ويقول ان حب الأمم للحرية انما يقــاس بحبها للفنون الجميلة « لأن الصناعات والعلوم النفعية مطلب من مطالب العيش تســـاق اليه الأمم مرغمة مجبرة ، وضرورة من ضرورات الذود عن الحياة تدفع اليها مغلوبة مسخرة ... وانما تعرف الأمم الحرية حين تأخذ فى التفضيل بين شىء جميل وشىء أجمل منـــه ، وتتوق الى التمييز بين مطلب محبوب ومطلب أحب وأوقع فى القلب وأدنى الى ارضــاء الذوق واعجاب الحس ؛ ولا يكون ذلك منهـــا الا حين تحب الجمال ، منظورا أو مسموعا » (**مطالعــات فى الكتب والحياة ، ص ٥٤**) .

ويخرج **سلامه موسى** (١٨٨٨ ـ ١٩٥٨) سنة ١٩٢٧ كتابا عن « **حرية الفكر وأبطالها فى التــاريخ** » يقوله عنــه فى صفحة الغلاف : انه « قصة الحرية الفكرية وانطلاق العقل البشرى من قيود التقاليد وفوز التسامح على التعصب ، مع ذكرها ما لقيه الأحرار من ضروب الاضطهاد من أقدم العصــور للآن » ثم يتلو على قارئه صفحات من استشهاد الأبطال فى سبيل الحرية على اختلاف انواعها : سياسية ودينية وعلمية وغير ذلك ؛ وهو يسوق أمثلته من اليونان القديمة ومن المسيحية ومن الاســلام ومن العصور الحديثة فى الغرب وفى الشرق على السواء .

وكان **محمد حسين هيكل** (١٨٨٨ ـ ١٩٥٦) من الداعين الى الحرية فى كثير من معانيها ؛ فألف كتابا عن جان جاك روسو ليستمد من دعوة هذا الفيلسوف الى الحرية دعوة يوجهها الى العرب فى ثورتهم فى سبيل الحرية ؛ ويخرج صحيفة السياسة الأسبوعية (١٩٢٦) لتكون ملحقا أدبيا أسبوعيا لصحيفة السياسة التى كان يشرف على تحريرها ، وليتخذ منها أقوى اداة لنشر الثقافة الجـــديدة التى أراد هــو ومعاصروه أن يبـــذروا بذورها ارهاصا لعصر جديد ؛ وكانت تلك البذور ـ فى رأى هيكل أول الأمر ـ بذورا غربية صرفا ، ثم سرعان ما أفاق الى خطئــه ، وصمم على أن يكون للنهضـــة العربية أصولها الخاصة التى تستعير من الغرب ما تستعيره لكنها لابد الى جانب ذلك أن تستمد من ماضيها التربة الخصـــبة التى تستنبتها ؛ يقول هيكل فى ذلك : « حاولت أن أنقل لأبناء لغتى ثقافة الغرب المعنوية ، وحياته الروحية لنتخذها جميعا هدى ونبراسا ؛ ولكنى أدركت بعد لأى أننى أضع البذور فى غير منبته ، فاذا الأرض تهضمه ثم لا تتمخض عنــه ، ولا تبعث الحياة فيه ؛ وانقلبت التمس فى تاريخنا البعيد فى عهد الفراعنة موئلا لوحى هذا العصر ينشأ فيه نشأة جديدة ، فاذا الزمن واذا الركود العقلى قد قطعا ما بيننا وبين ذلك العهد من سبب يصلح بذرا لنهضة جديدة ؛ ثم رأيت أن تاريخنا الاسلامى هو وحده البذر الذى ينبت ويثمر ، ففيه حيـــاة النفوس ، يجعلها تهتز وتربو ، ولأبناء هذا الجيل فى الشرق نفوس قوية تنمو فيها الفكرة الصالحة لتؤتى ثمرها بعد حين » (من مقدمة « **منزل الوحى** ») .

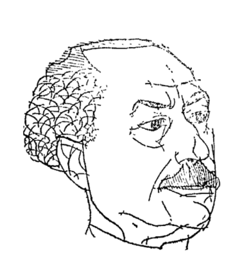
الحق أننا لا نجد صفة نصف بهـــا الحياة الفكرية فى عشرينات هذا القرن ، أصدق من أنها كانت حياة تمهد الأرض لبناء جديد يقام عليها حين تحين الفرصة المناســـبة ؛ ولذلك شغل الكتاب جميعا فى تلك الحقبة بالتنوير عامة ، وبالتنوير فيما يمس الحرية العقليـــة والفنية والسياسية بصفة خاصة ؛ وفى هذا النشاط التمهيدى لذلك العصر يقول **ابراهيم عبد القادر المــازنى** : « قضى الحظ أن يكون عصرنا عصر تمهيد ، وأن يشتغل أبناؤه بقطع هذه الجبال التى تسد الطريق ، وبتسوية الأرض لمن يأتون بعدهم ؛ ومن الذى يذكر العمال الذين سووا الأرض ومهدوها ورصفوها ، من الذى يعنى بالبحث عن أسماء هؤلاء المجاهدين الذين أدموا أيديهم فى هذه الجلاميد ، وبعد أن تمهد الأرض وينتظم الطريق يأتى نفر من بعدنا ويسيرون فيه الى آخره ، ويقيمون على جانبيـــــه القصور شاهقة باذخة ، ويذكرون بقصــورهم وننسى نحن الذين أتاحوا لهم أن يرمقوها شاهقة رائعة ، والذين شغلوا بالتمهيد عن التشييد ، فلندع الخلود اذن ولنسألكم شبرا مهدنا من الطريق » (من مقدمة « **حصاد الهشيم** ») .

لقد كان لسان الحال فى مجال الفكر والأدب ابان فترة التنوير والتمهيـــد التى أشرنا اليها ـ منذ ما قبل نهـــاية الحرب العالمية الأولى بقليل والى نهاية الحرب العالمية الثانية ـ ناطقا بأنه اذا كان الغرب قد استبد بأرضنا فطريق الخلاص له شعاب كثيرة ، منها أن نتزود بعلمه وثقافته لنفل الحديد بالحديد ؛ ولذلك كان أبرز طابع يميز تلك الفترة هو نقل الفكر الغربى من اليونان القـــديمة الى بريطانيا وفرنسا الحديثتين ؛ وكانت أداة النقل الأساسية هى المجلات أكثر مما كانت هى الكتب ، المجلات التى

تصـــدر كل أسبوع مثقلة بحصيلتها المنقولة ترجمة وتلخيصا وتعليقا ونقدا ؛ فاذا كانت الصحف اليوميـــة فى المرحلة الأولى ــ **كالمؤيد واللواء والجريدة** ــ قد حملت هـــذا العبء نفسه ، ففى المرحلة الثانية تخصصت لهـــا مجلات أسبوعية وشهرية ؛ أول ما نذكره منها مجلة **السفور** التى صـــدر عـــددها الأول سنة ١٩١٥ ، وفيه أعلن صاحبها **عبد الحميد حمدى** منهاجها ، شارحا المراد بعنوانها ، فقال فى ذلك : « ليست المرأة وحدها هى المحجبة فى مصر ، ولـــكنها محجبة نزعاتنـــا وفضائلنا وكفاءاتنا ومعارفنا وأمانينا ، وكل شىء يبدو على غير حقيقته ؛ فنحن أمة محجبة حقيقتها ، بادية منها ظواهر كاذبة ، وقد تبين للباحث أن هذه العلل ليست طبيعية فى نفس الأمة ، وانما هى عوارض تزول بزوال أسبابها ... »

واشتركت فى تحرير ((**السفور**)) مجموعة من الكتاب ، هى نفسها المجموعة التى سيشتد بأســـها فى عشرينات القرن وثلاثيناته ، والتى ستكون هى الداعية الى الأخذ بأسباب الفكر الغربى والثقافة الغربية ليكون ذلك هو نفسه أفعل سلاح فى استرداد حرياتنا المغتصبة من الغرب المغتصب ؛ ففيهـــا كتب **هيكل ، وطه حسين ، وعلى عبد الرازق** ، وغيرهم ؛ وكأنما جاءت مجلة السفور حلقة وسطى فى سلسلة ثقافية واحـــدة ، أولها ((**الجريدة**)) برئاسة **لطفى السيد** ، وآخرها ((**السياسة الأسبوعية**)) برئاسة **هيكل** ؛ وهى مدرسة فكرية يغلب عليها الطابع الفرنسى .

ولذلك قام خـط آخر يوازى ذلك الخـط ويوازنه ، تمثل فى **مجلة البـلاغ الأسبوعى** ، واجتمع حوله من الكتاب من كان يؤثر النهل من معين الثقافة الانجليزية ، وأشهرهم العقاد والمازنى ؛كما تمثل فىمجلة **((العصور)) لاسماعيل مظهر** و **((المجلة الجديدة)) لسلامةموسى** ثم نشأت فى الثلاثينات مجلتان أخريان هما ((**الرسالة**)) أولا ، و ((**الثقافة**)) ثانيا لتحدثا شيئا من الجمع بين الثقافتين الغربية والعربية ، تمهيدا لقيام شخصيتنا الثقافية الجديدة ، التى سنتحدث عنها بعد قليل ؛ وفيهما ظهر **أحمد حسن الزيات و أحمد أمين** ، الأول بأسلوبه العربى الرصين ، الذى يعد فى ذاته علامة اعتزاز بالقومية العربية فى أصولها وفروعها ؛ والثانى بأسلوبه العلمى الواضح الذى يعـد علامة من علامات التبشير بعصر جديد ، يرتكز على القديم ويفتح صدره للحديث .



ت . الحكيم

٦

وانه لمما يميز هذه المرحلة الثانية كذلك ، تلك النزعة الرومانسية التى غمرت الشعر ، بل وشطرا كبيرا من الكتابة النثرية ؛ وتجلت بصفة خاصـــة فى **جماعة أبولو** التى نشـأت سنة ١٩٣٢ (واخرجت مجلة باســمها ســنة ١٩٣٥) وكان من أهم شـــعرائها **أحمد زكى أبو شـادى ، وابراهيم ناجى ، وعلى محمود طه** ؛ فاذا تذكرنا أن كل حـركة ثورية كبرى تصاحبها حتما حركة رومانسية فى الأدب : **تفك** القيود بكل أنواعها : قيود الصياغة الشعرية ، وقيود العاطفة الباطنية ، عرفنا كم كانت الحركة الرومانسية فى الأدب العربى ابان عشرينات القرن وثلاثيناته دالة على تيار المقاومة العنيف ، ومدى سريانه فى نفوس الناس على طول البلاد العربية وعرضها ، كأنما هى صـــيحة واحدة متعددة الأوتار والأنغام ، صدحبها شعراء العروبةجميعا.

فهذا **أحمد زكى أبو شادى** (١٨٩٢ ــ ١٩٥٥) فى قصيدته ((**الضـحايا**)) يعلن ان نداء الوطن يستوجب الا نفرط فى حق مواطنيه ، والا نجامل الأولى نهبوا المواطنين نهبا ، عن جشع لا يشبع وظلم لا يرتدع :

وكل يوم ضـــحايا لا عــداد لهــا
من غدرهم فى جحيم البؤس والهون
أبعد هــذا نصوغ الشعر زخرفة ؟

وبلغت الانفصالية الرومانســـية أوجها فى الشاعر التونسى **أبو القاسم الشابى** (١٩٠٦ — ١٩٣٤) ؛ خذ قصيدته ((**نشيد الجبار**)) مثلا لهذه اللوعة التى تأكل صاحبها كمدا على ما قد حل به ، وتطمح به الى السماء فى دنيــا الأمل والرجاء :

سأعيش رغم الداء والأعــداء
كالنسر فوق القمــة الشــماء
ارنو الى الشمس المضيئة ، هازئا
بالسحب ، والأمطار والأنواء
النـــور فى قلبى وبين جوانحى
فعلام اخشى السير فى الظلماء ؟!

وان القول ليطول بنــا لو استطردنا نذكر امثال هذه الجذوات المشتعلة بوطنيتها خلال المرحلة الوسطى — فترة ما بين الحربين — التى هى الآن موضع الحديث .

وانه لمن ابرز الملامح فى الحركات الرومانسية كلها — وهى دائما حركات للتحرر تعقب الثورات السياسية أو تصاحبها — العودة بالذكرى الى مجد الآباء ؛ وهكذا كان الأمر فى الأدب العربى ؛ لأنه اذا كانت الدعوة الى الحرية تتحقق بشرح المبدأ من جهة ، وبضرب المثال من جهة أخرى ، فأين يوجد المثال فى أسمى صوره اذا لم يكن فى أبطال العروبة والاسلام وهما فى ذروة المجد ؟ من هنا رأينا أدباءنا جميعا يتجهون هذه الوجهة فبدأوا بالحديث عن أعــلام الشعراء الأقدمين — وكان ذلك فى العشرينات ثم انتقلوا الى ميدان أوسع ، فترجموا لسيرة الرسول والخلفـــاء الراشـــدين وعــدد كبير من قادة المسلمين وأعلامهم ؛ فكان ذلك أبلغ ما يقال فى وجه عدو البلاد ، الذى جعــل من أســلحة هجومه أن يستخف بالحضارة العربية وبالثقافة العربية جميعا ، وأن يدعى لنفسه الأصالة فى مبادىء الحرية والديمقراطية والأخـــوة الانسانية بين أفراد البشر .



وتنتهى الحرب العالمية الثانية سنة ١٩٤٥ ، فتدخــل حركة المقــاومة — كما انعكست فى الأدب — مرحلة ثالثة ؛ فلئن كان قوام المرحلة الأولى كتابة هى أقرب الى الخطابة السياسية ، قصــد بها استثارة الشعور الوطنى ، ثم كان قوام المرحلة الثانية رومانسية تنادى بالتحرر وفك القيود ، وتضرب أمثالهـــا من أبطــال التاريخ ، **فقد جاءت المرحلة الثالثة لتقيم البناء الثقافى الجديد على نحو يبرز الخصائص القومية الى جانب العناصر الحــديثة ؛** وها هنا تغيرت الأداة الأدبية الأساسية ، فبعد أن كانت الأداة هى المقالة ، أصبحت القصة والمسرحية ، وذلك لأنهما الوسيلتان المواتيتــان لتصوير المواقف والأشخاص : على أى نحو لا نريدها ، وعلى أية صورة نريدها ؛ وان فى اختيار الأداة الأدبية الجديدة لدليلا واضحا على توحيد العنصرين فى حيـــاة واحـــدة : ما نأخـــذه من الغرب وما نضيفه من انفسنا ؛ فلئن كنا قد أخذنا قالب القصة وقالب المسرحية من حيث هما طريقتان للتعبير ، فقد عرفنا كيف نملأ القالبين بمضمون محلى أصــيل ، غلب عليه — فيما بين ١٩٤٥ و ١٩٥٢ (**سنة الثورة الاجتماعية الكبرى**) — تصوير البؤس الذى أحاط بالناس ، ثم شىء من الكفر بالحضارة الغربية فى ماديتها ، لأن هذه المادية فيها كانت هى الدافع الأول نحو حركات الاستعمار الأوروبى لشعوب الشرق ، ولما كانت الحضارة الغربية المادية الحديثة قرينة العقل وما ينتجه من علوم وتقنيات ومكنات ، فقد انقلب هــذا الكفر بالحضارة المادية كفرا بالعقل وما يؤدى اليه ، ودعوة الى عودة الشرق الى روحانيته التى ميزته ابان ازدهاره .

أما تصوير البؤس فقد كان فى طليعة من اضطلع به **الدكتور طه حسين** فى قصصه التى كتبهـــا فى تلك الفترة : ((**شــجرة البؤس**)) (١٩٤٤) و ((**جنـــة الشوك**)) (١٩٤٥)

و((**المعذبون فى الأرض**)) (١٩٤٩) ؛ وكان قبل ذلك قد نشر قصته الأولى ((**دعاء الكروان**)) التى تسير فى الاتجاه نفسه ، فهذه القصص كلها تستفز الأريحية لما يصيب الانسان الحر فى كرامته على يدى طغاة ملأوا دروب الحياة ومنعطفاتها ؛ على أن هـــذا الانتاج الأدبى الخالص ، لم يحل دون أن يمضى عميد الأدب العربى فى دراساته التى قصد بمعظمها اقامة النماذج المثلى ، لتكون المقارنة صارخة بين ما هو كائن وما يمكن أن يكون ؛ فقد كتب ((**الوعد الحق**)) (١٩٥٠) و ((**عثمـــان**)) (١٩٤٧) و ((**على وبنوه**)) (١٩٥٣) و ((**الشـــيخان**)) (**أبو بكر وعمر بن الخطاب**) ١٩٦٠ ؛ فضلا عن دعوته القوية نحو تكافؤ الفرص بين المواطنين فى التعليم .

وأما الثورة على العقل ــ ما دام العقل هو ينبوع الحضارة المادية بكل تفريعاتها السياسيةــ فقد اضطلع بها **توفيق الحكيم** فى مسرحياته التى صدرت ابان الفترة التى نشير اليها ، فأصدر ((**سليمان الحكيم**)) (١٩٤٣) و ((**الملك أوديب**)) (١٩٤٩) وكلتاهما تبين أن العقل وحده لا يغنى الانســان عن الحق شــيئا ؛ وكان من أهم ما أصدره بعـــد ذلك تعميقــا لروح الثورة الاشتراكية ((**الصفقة**)) (١٩٥٧) و ((**الأيدى الناعمـــة**)) (١٩٥٨) و ((**الطعـــام لكل فم**)) (١٩٦٣) .

وكان من أبرز معالم هذه الفترة ــ واعنى الفترة التى توسطت بين الحرب العالمية الثانية وقيام ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ــ ما أصدره **العقـــاد** من كتب سياسية يقاوم بها استبداد الحكم ، وأخرى يصور بها النماذج الاسلامية الرفيعة ؛ فمن المجموعة الأولى ((**هتلر فى الميزان**)) (١٩٤٠) و ((**فلاسفة الحكم فى العصر الحديث**)) (١٩٥٠) ؛ ومن المجموعة الثانية وهى من أهم ما كتب الكاتب فى حيـــاته الأدبية ، عبقريات محمد (١٩٤٢) والصـديق (١٩٤٣) وعمر (١٩٤٢) و الامام على (١٩٤٣) ... الى آخر هـــذه السلسلة الطويلة التى شـملت نحو خمســـة عشر كتابا ؛ أما طوال الخمسينات ، فقد أخذ يخرج الكتاب اثر الكتاب ، دفاعا عن الاسلام ، حتى يبطل ما يدعيه المستعمر فى هذا الميدان ، مما يتخذه ذريعة يبرر بها اعتداءه ؛ ومن أهم هـــذه المجموعة كتب ((**الاســـلام والاستعمار**)) (١٩٥٧) و ((**الديمقراطيـة فى الاسلام**)) (١٩٥٢) و ((**حقائق الاسلام وأباطيل خصومه**)) (١٩٥٧) و ((**التفـــكير فريضـة اسلامية**)) (١٩٥٧) وغيرها .

وفى تلك الفترة نفسها ظهر عدد كبير من الأدباء الشبان ، اشتد وعيهم كما كان فى الحياة السياسية عندئذ من فســاد ، وبما كان بينها وبين الاستعمار من روابط وصـــلات ؛ وهم انفسهم الشبان الذين ظهرت فى كتاباتهم بذور المعانى الاشتراكية ، التى جاءت ثورة ١٩٥٢ لتخرجها الى عالم الوجود .

ومن الكتاب الذين انعكست المقــاومة فى ادبهم **نجيب محفوظ** ، الذى امتـد انتاجه فى القصة من الثلاثينات الى يومنا الراهن ؛ ولعل قمة أعماله ــ من الزاوية التى ننظر منها الآن الى الأدب ، وهى انعكاس الجهـود التحررية على الأدب ــ اقول لعل قمة أعماله فى هـــذا الميدان هى ثلاثيته الكبرى : ((**بين القصرين**)) و ((**قصر الشوق**)) و ((**السكرية**)) ؛ ففى هذه الثلاثية صورة كاملة الدقائق والتفصيلات لحياة المجتمع المصرى كله خـلال الفترة التى تقـع بين الحربين ؛ نرى فيهـــا كيف تطور مفهوم الوطنية عند الأجيال المتعاقبة ؛ فالوطنية عند الجد الكبير كانت دفعا للتبرعات ودعاء من الله بنصرة الزعماء ؛ والوطنية عند ابنه الكبير هى توزيع للمنشورات السياســـية ومشاركة فى المظاهرات حتى لقد لقى حتفـــه فى احداها ؛ والوطنية عند أبنه الأصغر (كمال عبد الجواد) هى العمل من أجل الشعب ، بل من أجـــل الانسانية المكافحة داخل الوطن وخارجه على السواء ؛ ثم ننتقل الى الحفدة ، فنرى مفهوم الوطنية قد ارتبط بالميدان الاقتصادى ، فأعداء الوطن هم من يستغلونه فى هذا الميدان ، لا فرق بين أجنبى ومواطن اذاكان كلاهما من المستغلين ؛ ومن هؤلاء الأشخاص جميعــا ، يهتم الكاتب ــ بصفة خاصة ــ بكمال عبد الجواد ، الذى قال عنه ((**انه يعكس أزمتى الفكرية ، وهى أزمة جيل بأسره**)) .

٨

وتحدث احداث كبرى تشد حولها الكتاب والشعراء جميعا ، من اهمها قيام اسرائيل (١٩٤٨) والعدوان الثلاثى على الجمهورية العربية المتحدة (١٩٣٦) ، وثورة الجزائر ؛ وغيرها من الثورات التى شملت الوطن العربى كله من أوله الى آخره ، فتفجرت عيون الأدب نثرا وشعرا ، لتنصب على هذه المآسى الانسانية الكبرى ؛ كتبت القصص التى تصور روح الشعب الثائرة ازاء المستعمرين والمستبدين والناهبين والغزاة ، نذكر منها قصة **يوسف السباعى** « **رد قلبى** » وقصة **احسان عبد القدوس** « **فى بيتنا رجل** » وقصة **لطيفة الزيات** « **الباب المفتوح** » ؛ وكتبت المسرحيات التى تصور القوة الغاشمة حين تنتهك حرمات العدل والحق ، نذكر منها مسرحية عبد الرحمن الشرقاوى « مأساة جميلة » ومسرحية ألفرد فرج « سليمان الحلبى » ، ومسرحية اللحظة الحرجة ليوسف ادريس ونظمت دواوين بأسرها تعبيرا عن الشعور الوطنى الفياض ، نذكر منها ديوان « قاب قوسين » للشاعر محمود حسن اسماعيل ، وأعيدت ذكريات المآسى الماضية فى شعر جديد ، كحادثة دنشواى فى قصيدة صلاح عبد الصبور « شنق زهران » وقصيدة « أوراس » عن ثورة الجزائر لأحمد عبد المعطى حجازى ؛ الحق أن ما كتب ونظم فى مأساة فلسطين وفى بطولة بور سعيد وفى معركة الجزائر ومعركة الكونجو وفى شتى ضروب المقاومة التى يبديها الوطن العربى وتبديها آسيا وأفريقيا لا تكاد تقع تحت الحصر ، فالموضوع حاضر على أسنان الأقلام أيا كانت الصورة الأدبية التى تجرى بها .

ومن الموضوعات التى تشغل الأقلام كذلك ابان هذه المرحلة الثالثة ، موضوع الوحدة العربية والقومية العربية ، وهو جانب ايجابى يستهدف اقامة بناء جديد على أسس سليمة ، ولا يقف عند مجرد الثورة الشعورية فى مهاجمة الغاصب والمستعمر ؛ فالدول العربية القائمة الآن — كما يقول الباحث العربى الكبير **ساطع الحصرى** « لم تتكون ولم تتعدد بمشيئة أهلها ولا بمقتضيات طبيعتها ؛ وانما تكونت وتعددت من جراء الاتفاقات والمعاهدات المعقودة بين الدول التى تقاسمت البلاد العربية ، وسيطرت عليها » ويوجه **ساطع الحصرى** اللوم الى أولئك الذين ثاروا ليتخلصوا من المستعمرين ، حتى اذا ما ظفروا بشىء مما أرادوا ، أصروا على أن تبقى لبلادهم الحدود التى حددها بها المستعمرون لصالح المستعمرين : « ما أغربنا نحن العرب ، لقد ثرنا على الانجليز والفرنسيين ، ثرنا على من استولى على بلادنا واستعبدنا ، وأثرنا الثورات الحمراء والبيضاء عدة عقود من السنين ، وقاسينا فى سبيل ذلك ألوانا من العذاب والتضحيات ؛ ولكننا عندما تحررنا من نير كل هؤلاء ، أخذنا نقدس الحدود التى كانوا قد اقاموها فى بلادنا بعد أن قطعوا أوصالها ؛ ونسينا أن تلك الحدود انما كانت هى الحبس الانفرادى والاقامة الجبرية التى فرضوها علينا ، لأضعافنا ، وعزل قوى بعضنا عن أن تتحدد بالقوى الأخرى » ومن أهم كتب الحصرى فى ذلك كتاب « **آراء وأحاديث فى القومية والوطنية** » و « **العروبة بين دعاتها وخصومها** » .

قلنا ان ادب المرحلة الأخيرة — فيما يتصل بمقاومة المستعمر — قد اتسم بطابع ايجابى يبرز به خصائصنا الشخصية الفريدة ، لكى نقف على أقدامنا ولا يجرفنا تيار الشمول ، الذى يسود فيه القوى ويضيع بين أمواجه الضعيف ؛ وكان من أهم ما عنى به الأدباء فى هذا الاتجاه الايجابى البناء ، استخراج أصولنا من لفائف التراث الشعبى ، فأخذوا يتقصون الرسوم الشعبية والأغانى الشعبية والأساطير الشعبية ، حتى لقد صدرت مجلة فصلية باشراف **الدكتور عبد الحميد يونس** ، لتختص فى عرض التراث الشعبى وتحليله وتقويمه ، ليفيد منه كتاب القصة والمسرحية كما يفيد منه المصورون والنحاتون والشعراء ؛ فاذا أضفنا الى هذه الحركة حركة أخرى لبثت قائمة منذ فجر نهضتنا فى أول القرن الى يومنا ، وأعنى بها حركة نشر التراث العربى وتحقيقه ، تبين لنا الأساس العريض المكين الذى نريد أن نقيم على ركائزه المجتمع العربى الجديد ، وعندئذ لا نقول ان الجديد قد جاء ليعارض القديم ويدحضه ، بل نقول ان الجديد قد جاء ليجد رواسيه فى عروق الماضى وشرايينه ، وبهذا يتصل بنا تاريخنا ماضينا بحاضر ، فلا تكون فترة الاستعمار فى هذا الطريق الطويل الموصول الا بمثابة غشاوة طرأت حينا على الجسم عندما أخذته العلة ، وسرعان ما اختفت حين استرد العليل عافيته وقوته .

زكى نجيب محمود



دور المثقفين في مقاومة الاستعمار

- تأييد الحق العربي العادل في فلسطين
- إدانة إسرائيل باعتبارها أداة للاستعمار
- استنكار العدوان الأمريكي في فيتنام
- تأكيد دور المثقفين في مقاومة الاستعمار

انعقد فى بيروت فى الخامس والعشرين من مارس الماضى وحتى التاسع والعشرين منه **المؤتمر الثالث لكتاب آسيا وأفريقيا** . وقد حضر المؤتمر مائتان من الكتاب والأدباء ممثلين لخمس وستين دولة . من الجزائر المناضلة جاء « **مولود معمرى** » يحمل بحثا عن « **الأدب الأفريقى المكتوب باللغة الفرنسية** » . من الاتحاد السوفيتى جاء الناقد « **رورى كوف** » يحمل بحثا عن « **الأدب السوفيتى وتطور مفهوم الواقعية الاشتراكية** » . كما استطاعت السكرتارية العامة للمكتب الدائم للمؤتمر توجيه الدعوة لكل الكتاب الأفريقيين فى لندن . « **الكسى لاجوما** » من جنوب أفريقيا . و « **شينو اتشيبى** » من نيجيريا . ومن القاهرة تحدث الدكتور « **زكى نجيب محمود** » عن الدور البناء الذى تقوم به بلادنا فى مؤازرة قضايا التحرر فى القارتين . ثم تحدث عن انعكاس هذه القضايا فى الأدب العربى . وفضح التعاون الكامل بين الصهيونية والاستعمار منذ اغتصاب فلسطين حتى اليوم . كما تحدث مندوب المغرب فبين كيف كانت جريمة اختطاف **المهدى بن بركة** خسارة كبرى للمثقفين المغاربة . وكيف قدم بن بركة مثلا رائعا من أمثلة الالتزام . وتحدث مندوب العراق عن نكبة فلسطين وكيف أنها هزت الضمير الفكرى العربى . وكان من وفد لبنان فى المؤتمر الكاتب « **حسين مروة** » الذى قدم بحثا عن انعكاس قضايا التحرر الوطنى فى الأدب اللبنانى .

وقد تمخض المؤتمر عن توصيات وقرارات ذات شقين : الأول يختص بالناحية التنظيمية لكتاب القارتين . وقد كان أبرز هذه التوصيات قرار بانشاء رابطة دائمة للكتاب تضم عشرة ممثلين وتتخذ من القاهرة مقرا دائما لها . والثانى يختص بموقف



المؤتمر من القضايا السياسية المعاصرة . فقد ادان المؤتمر اسرائيل واعتبرها أداة الاستعمار فى نشاطه بالقارتين . كما أيد المؤتمر الحق العربى العادل فى فلسطين . وأدان العدوان الأمريكى فى فيتنام .

والحقيقة ان عقد هذا المؤتمر يعد تعبيرا واضحا عن تقدير شعوب القارتين لدور المثقفين والأدباء فى حركتهم النضالية التقدمية . وبالتدقيق فى الظروف التى انعقد المؤتمر خلالها ، والتى تتأثر بها الحركة الفكرية والأدبية فى القارتين . بالتدقيق فى هذه الظروف نستطيع أن نتبين مدى جسامة المسئولية الملقاة على عاتق هذا المؤتمر ، والتى تعلو على مجرد التنديد بوحشية الاستعمار ازاء الشعوب التى ما زالت تئن تحت نيره فى القارتين . ففى آسيا يقدم الاستعمار الأمريكى كل يوم دليلا على ضراوته فى فيتنام . من مضاعفة القوات الأمريكية فى الجنوب ، الى الاندفاع فى الغارات الغادرة على فيتنام الشمالية وعدم التفريق بين الأهداف العسكرية والمناطق المدنية الآمنة . وبالرغم من استنكار العالم كله لهذه الحماقة الأمريكية . فان **الولايات المتحدة** ما زالت سادرة فى غيها ، متغابية بخيلاء القوة عن كل اعتبارات انسانية أقرتها شعوب العالم فى الأمم المتحدة . **والصين** ما زالت متشددة فى موقفها من النزاع المذهبى بينها وبين الاتحاد السوفيتى تشددا وصل الى حشد الجنود على حدود الدولتين العملاقتين . هذا فضلا عما يحدث فى الصين نفسها من أمور ما زال العالم كله يقف أمامها فى حيرة . **والهند** التى تطحنها المجاعة والضغوط الأمريكية . **واليمين الهندى** الذى خرج من أوكاره محاولا تحطيم كل ما وضعه نهرو ، مستغلا انقسامات حزب المؤتمر الحادة . وفى **اندونيسيا** لا يملك الانسان الا الرثاء والأسى ، لما تشهده الآن من صراع على السلطة بين الجيش اليمينى وسوكارنو زعيم الثورة العظيم .

فاذا ما حولنا نظرنا الى **افريقيا** ، وجدنا أنجولا تناضل ضد وحشية الاستعمار البرتغالى هناك . وحكومة الأقلية البيضاء فى **روديسيا** ما زالت مستمرة فى أداء مسرحيتها الهزلية بالتواطؤ مع بريطانيا . ثم هذه الانتكاسات التى تتم بتدبير المخابرات الأمريكية فى **غانا وسيراليون** . والفتن التى تبثها بين الأشقاء الأفريقيين مستغلة خلافات تافهة لا وزن لها بين أخوة البلد الواحد كما فى **نيجيريا** . وسلاح الاغتيال الذى كانت أقرب صور استخدامه محاولة اغتيال الرئيس « **سنجور** » فى السنغال . ثم الحماقة البريطانية فى الجنوب العربى . واصرار فرنسا على وجودها فى الصومال الفرنسى ، رغم ما بدا من تصرفات منطقية لحكومتها فى الجزائر وعلاقاتها بدول العالم الثالث . ثم اجراؤها استفتاءا مزيفا ضمنت **نتيجته مقدما بما سبقه من اجراءات** اتخذتها السلطات الفرنسية هناك . وأخيرا وليس آخرا كفاح الزنوج فى الولايات المتحدة أمام التفرقة العنصرية بينهم وبين البيض فى كل مظاهر الحياة .

ان كل هذه الظروف دعت الجميع الى تعليق آمال كبار على ما سيسفر عنه المؤتمر من قرارات . ولم يكن هذا المؤتمر فى اعتقادى واعتقاد الكثيرين الا فرصة لتدارس الأمور بعمق . واتخاذ توصيات تتسم بالواقعية فى كل ما يحيط بالقارتين من معوقات فى طريق حريتها وتقدمها ، **ولا سيما بالنسبة لأمور هامة تضمنها** جدول الأعمال المقترح كالمسألة الخاصة بمدى انعكاس قضايا التحرر فى الآداب الأفرو آسيوية ، **وكيف نقاوم نشاط الاستعمار فى ميادينا الثقافية والفكرية .** هذا فضلا عما احاط بهذا المؤتمر من صعوبات نتجت عن ضعف فى التضامن الأفرو آسيوى كادت أن تتسبب فى عدم عقده .

ان **المؤتمر الأول فى طشقند قد نظم** تضامن كتاب القارتين . وطالب بانشاء **منظمة دائمة للكتاب . ثم مشكلة الترجمة** وكيف تصل آدابنا وأفكارنا

الى العالم . وفى هذا الصدد أوصى المؤتمر **بانشاء دار نشر آفرو آسيوية** تقوم بهذه المهمة . هذا الذى لم ينفذ حتى الآن ، بالرغم من مرور تسعة أعوام على اتخاذ هذا القرار . ثم انعقد المؤتمر الثانى فى القاهرة ١٩٦٢ وكانت المناقشات والبحوث فيه منصبة على دور الكتاب فى النضال ضد الاستعمار وكيف تقوم الترجمة بتطوير التبادل الثقافى بين شعوب القارتين والتعريف بالشخصية الفكرية للقارتين فى العالم . لكن مسألة الترجمة بقيت دون تقدم ملموس فى تناولها . **والمجلة الشهرية التى تصدر بلغات متعددة حاملة وجهة النظر الفكرية لكتاب القارتين** ، هذه المجلة لا أدرى السبب فى عدم ظهورها حتى الآن . مشكلة الكتاب الافرو آسيوى ، وكيف نصل به الى القارىء فى القارتين والعالم .

ان سلاح الكلمة سلاح خطير فى قضايانا ، ومهم جدا أن تحمل كتبنا الى العالم الحقيقة . فى مواجهة الكلمة المزيفة التى تروجها الأجهزة الاستعمارية والصهيونية بكل اللغات . **ومن المؤسف أن تعرف باريس أديبا جزائريا ككاتب ياسين مؤلفا مسرحيا جيدا . ولا يكاد القارىء فى القارتين يعرف شيئا عنه باستثناء القليل** ، ربما لأنه يكتب بالفرنسية . وهذا يقودنا الى مشكلة أخرى ملحة . **تلك هى مشكلة اللغة** ، التى تتفرع منها حاجة ماسة الى قيام حركة ترجمة واسعة تضمن لفكرنا وأدبنا الوضوح والانتشار . ان على كتاب القارتين مسئولية ضخمة فى مسيرة شعوبها نحو الحرية والتقدم . وعلى كتاب القارتين التمسك بالخلق فى محيط الواقع الذى لم ينضب . والحث على الارتباط بهذا الواقع أكثر . والبعد عن التعالى والترفع وفيما يقدمونه من ثقافة وأدب للقارىء فى القارتين . ثم الحذر من تيار الثقافات الغربية المغرضة الذى يهب ممثلا قيما تضر بالقضايا الأساسية للشعوب .

ان هذه الثقافات السامة تمثل سلاحا خطيرا تشهره اليوم القوى الاستعمارية والرجعية فى وجهنا . **وتمويل المخابرات الأمريكية لكثير من الهيئات الطلابية والثقافية فى العالم** والتى تتخذ مظهرا بريئا فى الظاهر . هذا الدور الذى تلعبه ليس بغائب عن ادراكنا . وعلى الكتاب أن يحذروا هذه الاغراءات التى تقدمها بعض الجهات العالمية المشبوهة على شكل جوائز ومنح ودعوات ضيافة ، بهدف فصل الكتاب والأدباء عن قضايا بلادهم وواقع شعوبهم . ان مشاكل وقضايا شعوب القارتين تتلخص فى كونها بلادا نامية ومطالبة بحريتها . ولابد لنا من تعبئة كل امكانياتنا الثقافية والفكرية من اجل الانتصار لهذا النضال . **الوحدة الأفريقية** لم يتغن بها أديب أو كاتب حتى الآن والفرقة التى أحدثها الاستعمار بين جنوب السودان وشماله لم يحاول كاتب سودانى واحد أن يحللها فى عمل روائى أو كتاب تحليلى . **نضال** الغابات فى أفريقيا وآسيا لم يهز أحد. كتابات ((**سنجور**)) واشعاره ما زال القارىء فى القاهرة جاهلا بها .. لأنها لم تقدم له . ويجب أن يراعى فى هذا الموضوع ثمن هذا الكتاب ومدى قدرة القارىء الشرائية فى القارتين ، ولو ببعض التضحيات .

بقيت نقطة أخرى . **ألا وهى علاقة حركة الكتاب بالهيئات الفكرية والأدبية فى العالم** . هذه العلاقة لابد من تعميقها والاهتمام بها . أتمنى أن أرى عملا ايجابيا بشأن هذه النقطة . كيف ؟ . باقامة المهرجانات والندوات وتبادل الزيارات واصدار المجلات الأدبية . تلافيا لمهازل أخرى مماثلة لمهزلة منح شاعر اسرائيلى مغمور جائزة نوبل العالمية . ولا يفوتنا دور القاهرة الرائد فى هذا المجال . حيث كانت هذه العاصمة الرائدة مسرحا لنشاط واسع فى هذا المجال . فقد دعا اتحاد طلابها الى ندوة عالمية لفضح دور المخابرات الأمريكية وتسللها الى المنظمات الطلابية والثقافية فى العالم . كما أن زيارة الفيلسوف الفرنى **((جان بول سارتر))** القاهرة كانت فرصة لتعرف أديب



فرنسا الكبير على **التجربة الاشتراكية** في هذا الجزء الهام من القـــــارة الأفريقية . والتعرف كذلك على الحالة البائسة التى يعيش فيها لاجئـــو فلسطين . ودور **منظمة التحـــرير الفلسطينية** فى الكفاح من أجـــل العودة . كما أن القاهرة شهدت مؤتمر الاذاعات الافريقيـــة ، الذى بحث امكانية التعاون بين هذه الأجهـــزة والتنسيق بما يخدم قضايا النضال .

ومما يدعـــو للاسف ان المؤتمر لم يتعرض حتى الآن لمسألة **حقـوق التاليف والنشر** لكتاب القارتين . **واسرائيل** لها دورها المعـــروف فى الاعتداء على هذه الحقوق وهضـمها دون رقيب أو حسـيب . ثم التحول الاشتراكى الذى تشهده بعض بلدان القارتين . **ما هو دور الادباء والمثقفين فيه** . لكى يقوم الكتاب بدورهم كاملا فى هذا التحول . لابد لهم من **الالتزام** فى كتاباتهم بقضايا ومشاكل هـــذا



التحول . ان ما يحدث فى القارتين من تطورات سريعة يثير الذهـــــول . انتكاسات وخطوات للأمام . وهـــذا يتطلب من حركة الكتاب وعيا غـــير عادى . ويقظة تتسم بالذكاء والقدرة على توعية الانسان فى القـــــارتين بطبيعة المعارك التى يخوضها . ورغم هذا فان الصورة ليست مظلمة . اذا كانت هنـــاك انتكاسات فهذا ليس الا نتيجة طبيعية للكفاح والاحتكاك . وخطوات الأمام برهان واضح على أن شعوب القارتين تخوض قضـــاياها بصلابة وشجاعة قادرة على احراز بعض الانتصارات التى تسمح بها المراحل تهيئها لتحقيق النصر النهائى الكامل . وبالمناسبة فان على المكتب الدائم لحركة الكتاب مناشدة اخـــواننا الصينيين الارتفاع على الخلاف الذى يؤدى بالقطع الى تصدع الجبهة التقدمية العالمية .

وقد كان مؤسفا أن تغيب وجوه من

توصيات المؤتمر

يوصى المؤتمـــــر الثالث للكتاب الأفريقيين الآسيويين المنعقد فى بيروت من ٢٥ الى ٣٠ مارس ١٩٦٧ : —

١ — بالوقوف فى وجه النشـــــاط الثقافى الاستعمارى بوجوهه المتعددة ، من معونات الى الجامعات وغيرها من دور التعليم والهيئـــات التى تتولى اصدار المجلات والكتب وأفلام السينما والتسجيلات الاذاعية وغير ذلك من وسائل النشر ، ومن منظمات تخفى وراء واجهاتها مثل ذلك النشـــــاط الاستعمارى ، كمنظمة حرية الثقافة التى تعمل لحســـــــاب المخابرات الأمريكية .

وترى اللجنة أن هـــذه المقاومة لا تحقق هدفها عـــلى الوجه الأكمل الا عن طريق وسائل عملية فعالة يكون من بينها :

(أ) انشاء دار نشر أفرو آسيوية لنشر مؤلفات الكتاب الأفرو آسيويين والعمل على ترجمتها الى شتى اللغات

الصين كانت تستطيع لو حضرت أن تقدم الكثير ، خاصة فى هذه الآونة التى ينتصب فيها الاستعمار الجديد مقاتلا فى ضراوة وقسوة ، مما يشكل محنة لدول العالم الثالث . وكان على الصين ومن يدور فى فلكها حضور المؤتمر أولا ، ثم حل الخلافات فى نطاق المؤتمر . حفاظا على مظهر الوحدة الذى يستمد طبيعته من حركة الكتاب ذاتها . وكان عجيبا أن تقف الصين معارضة فى انعقاد المؤتمر جنبا الى جنب مع الرجعية السعودية الحاكمة وان اختلفت طبيعة موقف كل منهما . وللرجعية السعودية العذر فى الهجوم على المؤتمر ، خاصة بعد الحقائق التى قدمها الأمين العام لاتحاد شعب الجزيرة العربية عن الظروف التى يعيش فيها أبناء السعودية من أمية بلغت نسبتها ٩٥٪ . وارهاب فظيع تمارسه السلطات السعودية ضد أبناء هذا البلد . وبالرغم من كل هذا فقد انعقد المؤتمر . وكانت له نتائجه الايجابية التى لا يمكن لأحد اغفالها .

وبعد .

فقد نستطيع تحديد ما يعوز حركة الكتاب على النحو التالى بسرعة وايجابية :

١ ـ الاسراع بانشاء **دار النشر الأفرو آسيوية** . ضمانا لتنفيذ حاجة ملحة اساسية فى العمل الايجابى لحركة الكتاب .

٢ ـ الاسراع بانشاء **جهاز يشرف على الترجمة والتعريف بالوجه الفكرى للقارتين فى العالم** . وتبادل المؤلفات التى تعالج شتى مشاكل شعوب القارتين .

٣ ـ **المجلة الشهرية بلغاتها المتعددة** . وأعتقد أن الأوان قد آن لاتخاذ خطوة عملية بالنسبة لهذه النقطة .

٤ ـ **التاكيد على قضية الالتزام ..** التزام أدباء القارتين بقضايا الانسان فيها . لما لهذا من تأثير وفاعلية . ويكفينا مثلا عليه اقدام الاستعمار الفرنسى على قتل الكاتب الجزائرى **« مولود فرعون »** حين لمست السلطات الفرنسية فى كتاباته تعبئة لمواطنيه فى نضالهم ضد هذه السلطات .. يكفينا مثل كهذا .

وحتى ينعقد المؤتمر القادم . اتمنى ومعى كل المخلصين . لحركة تضامن الكتاب وحدة فى العمل أكثر . والتزاما بكل ما يفيد هذا التضامن . وارتفاعا على كل الخلافات التى تعوق اجتماع الجميع . وأن تكون القرارات العملية قد أخذت شكلا تنفيذيا واضحا .وليكن التوفيق حليف الجميع .

حازم محمد هاشم

فى أفريقيا وآسيا وغيرهما من البلاد .

(ب) رصد جوائز كبرى لأفضل نتاج فى الادب والفن .

(ج) انشاء مجلة بلغات ثلاث : عربية وانجليزية وفرنسية تعنى بالثقافة الأفرو آسيوية بشتى جوانبها .

(د) اعداد قوائم بأحسن ما نشر من الكتب فى آسيا وأفريقيا ليكون الكتاب فى كل بلد على علم بما أنتجه البلد الآخر .

٢ ـ بناء ثقافة أفرو آسيوية جديدة تقوم على التوفيق بين التراث وروح العصر الحاضر ، مما يمكن الكاتب الأفرو آسيوى من الشعور بأصالته وتميزه فيمكنه بالتالى من الثقة بنفسه ومن مشاركته فى النضال من أجل الوحدة القومية ولا تنهض هذه الثقافة الجديدة فى الشعوب الآسيوية الأفريقية الا اذا كانت السيادة فيها للغة القومية .

٣ ـ مقاومة الحركات الرجعية والعنصرية ، المناهضة للقيم الثقافية الانسانية كالصهيونية ، باعتبارها أداة فى يد الاستعمار ، يستخدمها لتحقيق أغراضه العدوانية ، مع وجوب التمييز بين الصهيونى واليهودى من حيث هو انسان .

٤ ـ توصى اللجنة بأن يقاوم الكتاب الأفرو آسيويين التمييز العنصرى القائم فى جنوبى أفريقيا وروديسيا وغيرها وبأن يعلنوا تضامنهم مع الكتاب الأحرار الذين يتعرضون للاضطهاد بسبب نضالهم ضد ذلك التمييز .

أزمة الاعتقاد في عصر العلم



ج . ماريتان

چـاك مـاريـتان

ولد چاك ماريتان فى ١٧ نوفمبر ١٨٨٢ ، أى فى زمن كانت الفلسفة المادية سائدة فى موطنه . كان نفوذ العلوم الطبيعية قد تغلغل تغلغلا كبيرا الى درجة أن تأثيرها قد تسلط على جميع ميادين الفكر .

ففى السنوات التى تقع بين ١٨٧٠ و ١٨٩٠ ، خطت العلوم الطبيعية خطوات كبيرة وحاسمة ؛ وقبل تلك الفترة ، قفز العلم خطوات واسعة منذ نهاية القرن الثامن عشر حتى سنة ١٨٧٠ . ففى خلال تلك الفترة المبكرة ، عرفت **نظرية دارون (نشر كتاب أصل الأنواع فى ١٨٥٩)** ، كما طبع **كلود برنار** ابحاثه الطبية فى **« مقدمة فى علم الطب التجريبى »** فى ١٨٦٥ . غير ان السنوات العشرين التالية جاءت حافلة بسلسلة من الاكتشافات والانتصارات الرائعة لتؤكد للجماهير ان العلم يمكنه أن يغير الحياة الاجتماعية ، بل الحياة ذاتها .



هـ . برجسون

● هاجم ماريتان الحالة المؤلمة التى وصل اليها العقل فى هذه الأزمان التى برزت فيها الحقيقة وأصبحت قوية الى الدرجة التى لا تستطيع معها النفوس أن تتغذى بحقائق ناقصة .

● كما هاجم جو اللبس الذى يغمر العلم الحقيقى ويطمسه بشوائب ميتافيزيقية لا تقوى على الكشف عن نفسها وتجعل العلم مطية لوسائلها .

● وتحدث فى فلسفته الأخلاقية عن الصدمات الثلاث التى تعرض لها الانسان فى العصر الحديث ، ويقصد بهذه الصدمات العقلية : نظرية دارون ، الماركسية ، الفرويدية .

سمير وهبى

عصرنا عصر العلم :

واذا تصفحنا أى مؤلف يبحث فى تاريخ العلم لوجدنا مثلا ان نفق سان سنى قد شق فى عام ١٨٧٠ ، والتليفون اخترعه **جراى وجراهام** بل فى ١٨٧٦ . وبنى « **جرام** » أول دينامو فى سنة ١٨٧٦ أيضا ، **وجاء المعرض الدولى للكهرباء فى عام ١٨٨١** ليؤجج اشتياق الجماهير الى العجائب المنتظرة . وفى خلال مدة انعقاده ، نجح المهندس **مارسيل دبريه** فى استخدام الكهرباء لنقل الأثقال من مكان الى آخر . وحتى الغازات التى لا نراها بالعين استطاع **داءول بيكتيه** أن يحولها الى سائل مخزون فى ١٨٧٨ . أما فى مجال العلوم الحيوية : فان نظرية الخلايا عرفت عقب سنة ١٨٧٠ ؛ وبناء عليها عرف العلماء الشىء الكثير عن ظائف الأعضاء ونظام الحياة فى الأنسجة الحية ، هذا الى جانب التطبيقات العلمية لنظرية **باستور** فى ابادة ميكروبات الامراض المعدية وعلاج السعار فى ١٨٨٨ .

واذا كنا توسعنا بعض الشىء فى ذكر هذه الاقتحامات العلمية فذلك لغرض وصف « المناخ » الفكرى الذى ساد فى زمن ولادة الفيلسوف جاك ماريتان ولكى نفهم كيف انفعل به ، ثم كيف ثار عليه ليبنى رؤيته الفلسفية الخاصة .

وأهم شىء يجب أن نأخذه فى الاعتبار هو ذلك « الايمان المطلق » بمستقبل العلم . بل أهم من ذلك كله ان هذا الايمان لم يعد قاصرا على فئة العلماء ، وانما تجاوزهم الى الناس العاديين ، حتى لقد أصبح العلم بالنسبة اليهم « ديانة جديدة » . وفى هذه السنوات ، لم تحدث اضافات هامة الى الوسائل أو المبادىء العلمية ، ولكن الجديد ان أهل الرأى ، الذين لا ينتمون الى فئة العلماء الباحثين ، قد وجدوا فى المبادىء العلمية النور الذى يجب أن يقود مستقبلهم الشخصى ويسيطر على المصائر الاجتماعية عموما . كانت أعمال المفكرين من أمثال ارنست رينان وهيبوليت تين قد عرفت قبل هزيمة فرنسا فى عام ١٨٧٠ ، ولكن أصحابها لم يصبحوا « **قادة للشباب** » وأساتذة لهم الا بعد الحرب البروسية . فعرف ذلك من الأعمال الأدبية التى ظهرت فى هذه السنوات العصيبة . فى رواية موريس بارس المسماة « **المجتثون** » Les Déracinés يحدثنا عن زيارة بطلها المسمى رومر سباشر للفيلسوف « تين » وتأثير تعاليمه على نفسه . نفس هذا الموقف نعرفه أيضا فى رواية بول بورجيه المشهورة : « المريد » Le Disciple (صدرت فى ١٨٨٩) عندما يعتنق الشاب روبير جريلو تعاليم أستاذه الفيلسوف أدريان سكست وتقوده هذه الفلسفة التى تنكر وجود الله الى التهلكة . ولا عجب فى ذلك ، لأن كل من بارس وبورجيه بل وموباسان أيضا قد تأثر بكل من رينان وتين .

والدارس للحركة الفكرية سوف يجد عالما مشهورا قد تخلى عن أبحاثه العلمية البحتة لينقطع الى التبشير بديانة العلم ، ونقصد به **برتلو** واضع قوانين **التخليق الكيميائى** Synthése chimique وقد أعلن فى حماسة أن انسان المستقبل سيكون فى يوم ما سيد الأجساد والنفوس بواسطة قوانين التخليق الكيميائى وبفضلها . ولقد تنبأ باليوم الذى سيصنع الانسان فيه طعامه . عندئذ « **ستبزغ الأزمان المباركة التى تسود فيها المساواة والاخاء والاتحاد بين الجميع تحت راية القانون المقدس للعمل » . لقد عم شعور بأن العلم قد فسر كل الالغاز وان الوقت حان لكى « نطرد من العالم كل تدخل لارادة خاصة ، اى العامل الميتافيزيقى ». حتى العلوم الاجتماعية فقد خضعت لنفس نواميس العلوم الطبيعية . وهكذا امتدت الحركة لتخضع كل فكر انسانى**

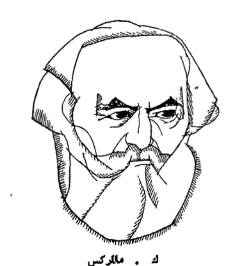
الى الوسائل العلمية الدقيقة . فالبحث الجاد فى الميادين لم يبدأ فى ١٨٧٠ وانما يرجع الى نهاية القرن الثامن عشر . وحول عام ١٨٣٠ بدأ جمع غفير من العلماء فى دراسة التاريخ وتأسست نحو عشرين جمعية علمية ومتحفا للدراسة الدقيقة للحقائق والوقائع الثابتة لاحلالها محل المغامرات الخصبة للخيال التى وسمت علم التاريخ بمبالغاتها . لقد نادى الشاعر ليكونت دى ليل L.De Lisle فى عام ١٨٥٢ باتباع وسائل العلم الصحيح لتجديد الشعر والفن ، ولكن دعوته كانت ارهاصة باهتة لما حدث بعد ذلك . والسبب فى ذلك ان العدد الأكبر من النقاد ظلوا متمسكين فى اخلاص وعناد بالمحسنات البلاغية المعهودة و « بالذوق القديم وباحياء الماضى » . غير انهم بعد عام ١٨٧٠ ، عام الهزيمة ، تحرروا من هذه « الأناقة البالية وبدأوا وكأنهم يتحدون التكاسل والاقفاءة » .

كتب الروائى المشهور بول بورچيه فى « دراسات فى علم النفس الحديث » يعزو هزيمة فرنسا أمام الألمان فى عام ١٨٧٠ الى ضعف « المجهود » الفكرى الفرنسى . كان يجزم بان المانيا قد كسبت الحرب بفضل المدرس الذى يربى الأجيال فى المدارس ، ونادى بوجوب الاهتمام بعلوم اللغة والتاريخ وباخضاع الحقائق التاريخية للدراسة العلمية . وأعيد تنظيم الدراسات العليا وأسست المدرسة الفرنسية فى أثينا (١٨٧٣) وأخرى فى روما (١٨٧٤) وثالثة فى القاهرة (١٨٨٠) . ومنذ عام ١٨٧٢ صدرت مجلة « **رومانيا** » وأخرى أيضا للغات القديمة اسمها فيلولوجيا فى ١٨٧٧ .

وحتى الفلسفة فقد تأثرت بالعلم ، وقد رأينا علم النفس يعتمد على الوسائل التجريبية . ثم جاءت أبحاث شاركو وريبو فى فرنسا لتكشف الشىء الكثير عن أمراض الارادة والشخصية والهستريا . جاءت لتعلن ان أى تغيير فى المخ يؤثر على التفكير الذى هو مظهر له ، كالضوء المشع من الفسفور . ولم يلبث علم الاجتماع ــ مع شىء من التأخير ، ان لحق بركاب كل ما سبقه من علوم لخلق نظام عقلى يعتبر امتدادا طبيعيا لما سبقه . سنجد كل ذلك واضحا فى عناوين المؤلفات ذاتها . ان كتب **جبرئيل تارد** تحمل عناوين ذات مغزى : قوانين المحاكاة Les Lois de L'imitation والمنطق الاجتماعى La Logique Sociale كان دراسة الجماعات خاضعة « لمنطق » موجه للبحث عن « قوانين » ، أى انها خاضعة فى نهاية الأمر الى مقضيات العلم البحت . وكل مجهودات « **دوركايم** » فى السنوات (١٨٩٣ ــ ١٩١٢) كانت لاثبات ان « **الظواهر الاجتماعية هى وقائع عينية يمكن أخذها فى الاعتبار اذا احترمنا وضعها الخاص** » ، أى انها فى نهاية الأمر خاضعة لقوانين معينة اكتشفها علم الاجتماع تماما كقوانين الطبيعة فى علم الفيزيقا .

الجيل المتعالم :

ومما سبق نستنتج انه وجد جيل تأثر كل التأثر بالعلم **كمثل أعلى شد تفكيره شدا كاملا . وهذا الجيل هو ما أشار** اليه بعض المفكرين بأنه جيل متعالم **آثرنا التعبير عن كلمة** Scientisme **بلفظة « المتعالم » لتفرقتها عن كلمة « علمية » المرادفة للفظة** Scientifique) . ان هذا الجيل هو الذى عناه **موريس بارس** عندما ألف رواية « **المجتثون** » ، أى هؤلاء الذين بلا جذور . انهم هم أيضا الذين عناهم **ارنست رينان** عندما وضع كتابه الخطير : **مستقبل العلم** (١٨٩٠) . انه نفس الجيل الذى ينتمى اليه « **المريد** » الذى جعله الروائى **بول بورچيه** يعتنق آراء أستاذه فى النظريات التى يقول انها سبقت آراء تين ورينان وريبو . انه نفس الجيل الذى قرأ أعمال **داروين** (ظهرت مترجماتها المتكررة فيما بين ١٨٧٣ و ١٨٨٨) ، واليه حاول بعض الساسة أن يقرنوا مستقبل العلم بالديموقراطية ، بعد ان اقتنع كثير منهم بالمبادىء التى نادى بها **برتلو** : الحرية والمساواة والوفاق والسعادة بالعمل فى مجال العلم الذى سيكافىء الجميع بالأمن والصحة والرفاهية . وفى رأى بعضهم سوف يقوم العلم بتفسير الحياة والعالم . **ان مكانة العلم العالية اثرت تأثيرا عميقا على الأدب خاصة ، وعلى الفكر بوجه عام .**



ك . ماركس

الفيلسوف فى عصر العلم :

يتحدر **چاك ماريتان** من عائلة فرنسية برجوازية على قدر من الثراء والسمعة الطيبة . ووالدته اسمها « جنڤياف » هى ابنة **چول فافر** Favee الشهير الذى يرتبط اسمه بنشأة الجمهورية الثالثة فى عام ١٨٧٠ . وحدث أن ماتت زوجة فافر الأولى ، فتزوج بفتاة بروتستانتية مؤمنة ، فتبعها فى عقيدتها . هكذا فعلت أيضا ابنته جنڤياف (**والدة چان ماريتان**) لشدة اعجابها وتعلقها بأبيها ، وبالرغم من أن والديها الاثنين من الكاثوليك . وقد جاء قرارها هذا لتؤكد روح التسامح الذى يغمر قلبها . وكانت النتيجة ان ابنها چاك عند مولده عمد فى الكنيسة البروتستانتية . وچول فافر من البرلمانيين الديموقراطيين الذين عارضوا حكومات نابوليون الثالث وقد خلف **فكتور كوزان فى الاكاديمية** فرانسيز ووقع عليه عبء الدفاع عن مصالح فرنسا فى ١٨٧٠ عندما هزمتها الجيوش البروسية . وتقول كتب التاريخ انه استطاع بدفاعه البليغ أن يقنع **بسمارك** بألا تتجاوز جيوشه ميدان الكونكورد بباريس وبألا تبقى فى احتلال العاصمة أكثر من يومين اثنين .

وقد روت « **رئيسة** » زوجة چاك ماريتان ، ان والد زوجها قد مات قبل زواجها بچاك . أما والدته فقد حافظت على صفاتها العقلية والخلقية الممتازة ، واحتفظت ازاء الدين المسيحى عامة بشعور ودى . هذا مع عقيدتها المتفائلة بمستقبل العلم واقتناعها العقلى بأن الكاثوليكية لا تتفق مطلقا مع أحلام المستقبل الباسم الذى تبشر به . ولا عجب ان وجدنا چاك ماريتان قد تربى فى جو عائلى ملىء بالشك ولم يلق فى المناخ العقلى السائد فى المدرسة الاجابة على المسائل العقلية التى كانت تمزق روحه . وأتم دراسته الثانوية فى مدرسة هنرى الرابع ، ومن بعدها فى السوربون حيث نال شهادة فى الفلسفة . وعندما تقابل لأول مرة مع « رئيسة » ، كان يدرس مثلها للحصول على شهادة الليسانس فى العلوم البحتة . وربطت الصداقة بينهما ، **أى بين شخصين يبحثان عن حقيقة الكون ومشاكل الوجود .** وكتبت رئيسة تقول فى ذكرياتها : « كان علينا أن نعيد التفكير فى كل المسائل العويصة : فى مغزى الحياة ومصير البشر والعدل فى المجتمع وظلم الحكومات . ولاول مرة ، استطعت أن أعبر فى حرية عن المشاكل التى تتنازع داخل قلبى . لقد التقيت بشخص أعطانى ثقته ، **وكأن هناك ارادة عليا قد مهدت لهذا اللقاء ..** وسرعان ما ساد بيننا التوافق بالرغم من الفروق الشاسعة التى تفصلنا من ناحية الأصل والطباع » .

وبدأا يختلطان معا بأصدقاء چاك ، فعرفا **أرنست بسيكارى** ، حفيد أرنست رينان المشهور ، ثم **شارل پيجى** الاشتراكى . ومعا قرأ **اسپينوزا ونيتشه** . وذات يوم كانا


ش . دارون

يتنزهان فى حديقة النبات ويراجعان معا الذخيرة العلمية التى حصلا عليها من السوربون ، اذ كانا قد اندفعا الى تحصيل العلوم الطبيعية وغرقا تماما فى العقائد المادية لأساتذتهما . **ومالت رئيسة بتفكيرها الى انكار الألوهية . وحاول چاك من ناحيته أن يجد سببا لوجوده فى الدفاع عن طبقة البروليتاريا ، طبقا للآراء المتقدمة التى اخذها عن والدته** « غير أنه ظل أكثر بؤسا منى . فاما ان لهذا العالم معنى .. ولذا وجب علينا الكشف عنه ، **واما أن الحياة لا مغزى لها ولا تستأهل أن نعيشها** .. » .

هكذا كتبت زوجته بعد اربعين سنة من ذلك اليوم العصيب واستقر رأيهما على قرار خطير ، وهو تمحيص كل المعطيات التى تقدم اليهما . ولسوف ينظران اليها بكل أمانة ودون خداع ، ثم انهما لن يقبلا اى رأى أو فلسفة بديلة . ولزمن قليل ، سوف يستمران على تلك الحال ، حال الانتظار والأمل ، حتى تكشف لهما الحياة عن معنى حقيقى أو مضمون يؤمنان به . واذا لم ينجحا فى تلك التجربة ، فلن يبق أمامهما الا الحل الأخير ، وهو حرية الرفض ، أى الانتحار .

أزمة الاعتقاد الحديث :

كانا يشعران بأن غياب **الله** قد أصاب عالمهما بالشلل والبوار . وفى تلك اللحظة الحاسمة عرفا **برجسون** . لقد لمس صديقهما شارل بيجى انهما لم يجدا مطلبهما الحقيقى فى دراسات السوربون ، فصحبهما الى كوليج دى فرانس ليستمعا الى محاضرات الفيلسوف الفرنسى برجسون . وكان هذا الأخير قد نشر قبل لقائهما به : « **المعطيات المباشرة للضمير** » و « **المادة والذاكرة** » وكانت تعاليمه تخالف على خط مستقيم العقائد التى وصلت اليهما من السوربون .

ووجدا عند هذا المفكر سماحة غريبة وفكرا متسع الأفق . كانت آراؤه تقول بأن الانسان يحمل فى نفسه طاقة روحية تمكنه من معرفة الواقع والوصول الى المطلق .

وسيأتى يوم يكون **جاك ماريتان** قد هضم تماما كلا من فلسفتى **أرسطو** والقديس **توما الاكوينى** وفهمهما تمام الفهم على يد أستاذه **برجسون** واتخذهما عقيدة ثابتة لنفسه . غير انه سيرفض تماما التناقض البرجسونى الموجود بين الحدس intuition والعقل . وسيدافع عن حقوق هذا الأخير .

وسيأتى يوم أيضا ، يكون فيه برجسون اليهودى قد قطع طريقا قربه من المسيحية . وسيجد فى معتقداتها ما يشبع مطالب روحه وسيقف بالقرب من تلميذه فى هذا الايمان والعقيدة .

وتكررت اللقاءات . وفى كل مرة كان جاك ورئيسة يشعران بأنهما عثرا على ما يبحثان عنه . وعادت الى رئيسة شهيتها الى المعرفة وانضم اليهما **شارل پيجى** و**ارنست بسيكارى** . والى جانب محاضراته فى الفلسفة ، كان برجسون يجمع حوله عددا صغيرا من الطلبة لدراسة اللغة اليونانية . وكان قد اختار فى هذه السنة كتاب التساعات لأفلوطين Ennéades de Potin وهو واحد من الكتب الكلاسيكية فى التصوف . وعندما عادت رئيسة الى منزلها ، استغرقتها القراءة . ولما وصلت الى الصفحات التى يتحدث فيها أفلوطين عن علاقة الله بنفوس البشر وجدت نفسها تركع فى خشوع وقد ركض قلبها فى سرعة . لقد شعرت فى تلك اللحظة المباركة ان الله أقرب اليها من حبل الوريد . **ومنذ تلك اللحظة من لحظات الاشراق والتجلى ، عمر قلبها بالايمان** . ثم قرات **باسكال وافلاطون** ووقفت بنفس المتعة أمام حيرة قلب الأول وسكينة قلب الثانى . وفى صيف عام ١٩٠٤ مرضت رئيسة مرضا جعلها قريبة من الموت . وسيترك هذا المرض بصماته على صحتها . وفى يوم ٢٦ نوفمبر عام ١٩٠٤ تزوج جاك من رئيسة ، ولم يكن قد حاز بعد على شهادة الاجريجاسيون فى الفلسفة .

وبعد ذلك الوقت انقطع **جاك ماريتان** لخدمة المسيحية فى دأب واخلاص ، ولم يعرف عنه قط أنه حاد عن الصراط القويم الذى رسمه لنفسه . وكان اتجاهه الى التعمق فى الفلسفة المسيحية وخاصة فلسفة توما الاكوينى . ومن بين كتبه التى يفوق عددها الأربعين سنجد عددا منها أصبح الآن من المراجع الكلاسيكية ، مثل **« درجات المعرفة »** (١٩٣٢) على سبيل المثال . وسيصبح ماريتان مشهورا بأنه **مجدد الفلسفة التومية الجديدة** Neo-thomisme وتبعه فى نهجه مفكرون آخرون مثل **سرنيلانج وجاريجو لاجرانج ، وماريشال** .



س. م. فرويد

صراع مع البرجسونية :

بدأ ماريتان حياته الفكرية فى عام ١٩٠٩ عندما كلفته احدى دور النشر بتحرير **« قاموس الحياة العملية »** ، فعمل فيه مع جمع من أصدقائه ، الا انه بسبب تأخيره فى اتمامه ، اضطر الى تأجيله عدة مرات ، بل والتنازل عن حقوقه فيما بعد .

هذا ولم يمنعه تحرير هذا القاموس من دراساته الخاصة التى رصد لها جزءا من وقته للتعميق فى فلسفة أرسطو وتوما الاكوينى وكذا الاطلاع على تيارات الفلسفة المعاصرة والقاء المحاضرات .

وفى عام ١٩١٠ كتب أول دراسة فلسفية له بعنوان **(العلم الحديث والعقل)** ومقاله به حماس زائد ، هو حماس شاب دون الثلاثين ، يريد أن يحطم كل شىء ، بل ويريد أن يحرك وجدان القراء على طريقة أستاذه **« بلوا »** وقدم مقالته الطويلة الى المسيو **تروجان** Trogan سكرتير مجلة **« المراسل »** فرفضها لأنها تتعارض مع سياسة المجلة ، فسحبها وقدمها الى أحد القسس ، هو الأب **« بيللوب »** P, Peillaube مدير **« مجلة الفلسفة »** ، فنشرها فى عدد يونيو ١٩١٠ (تكون هذه المقالة الفصل الأول من كتابه المشهور Antimodernisme : **عداء نزعة التجديد** ، حيث جمع ماريتان كتاباته الأولى ونشرها فى ١٩٢٣) . فى هذه الدراسة العنيفة **هاجم ماريتان « الحالة المؤلمة التى وصل اليها العقل ، خاصة فى هذه الأزمان التى**

برزت منها الحقيقة واصبحت قوية الى درجة ان بعض النفوس لا يمكنها أن تتغذى بحقائق ناقصة .. » هاجم ايضا جو اللبس الذى يغمر العلم الحقيقى ويطمسه بشـــوائب ميتافيزيقية لا تقوى على الكشف عن نفسها وتجعل العـــلم مطية لوسائلها . نظر ماريتان الى العلم الحديث واتهمـــه بالكبرياء وقال « انه يحترم فى المدارس الابتدائية احتراما وثنيا . وكانت نتيجة هذا العنف من جانب ماريتان أن ظن كثيرون انه اتخذ موقفا معاديا من العلم . وهــــذا أمر سخيف ، لانه ينطوى عـــلى انتحار للفكر . والحقيقة ان ماريتان اراد أن يطهر مبدأ العلم ويطهر معه كل المعلومات من الطفيليات التى تشوه معالمه . كان يريد أن يعيد للعلم الحق حقيقة كيانه وقدسيته . كان الأب **بيللوب** فى هــذا الزمن مشغولا بالمعارك الفكرية التى قامت فى المعهد الكاثوليكى بباريس واستطاع بجهده ان يجعل تعليم الفلسفة مستقلا (اذ كانت تابعة حتى ذلك الحين لكلية الاداب) فتم انشاء كلية خاصة بالفلسفة ، درست فيها فلسفة توما الاكوينى بتوسع وعمق . هذا وقد سبق له ان اسس مجلة الفلســفة التى كانت تصدر عند الناشر **مرسيل ريفيير** . وكان هــذا الأخير ينشر كتب **جورج سوريل** ويمتلك مكتبة تبيع الكتب الاشتراكية . وبحكم صداقته للاشتراكيين ، استطاع جاك ماريتان أن يتعرف الى المفـــكرين الذين يبشرون بفلسـفة القومية الحديثة مثله . وهكذا توثقت صلته بصاحب مجلة الفلســفة .

وبناء على طلب الأب بيللوب كتب جاك ماريتان بحثا مطولا عن التطور البرجســونى (ظهر فى عددى سبتمبر وأكتوبر ١٩١١) ثم كتب عن فلسفتى البرجسونية (المجلة القـــومية يوليو واغسطس ١٩١٢) وفيه ميز الكاتب بين فلسفتين لبرجســون : البرجســونية كنظـام Systéme والبرجسونية كنية واتجاه intention وعنده ان الثانية هى الأغنى والأحق بالدراسة ، لان الأولى قد خانت الثانية ، أى ان « **النظام** » قد خان « **النية** » الحيوية . وختم بحثه بالدعوة التى عزل البرجسونية الثانية من طغيان الأولى بيحث لو تحررت من ســـلطانها لاغترفت الشىء الكثير من حكمة القديس توما الأكوينى .

وبديهى ان موقفا مثل هذا من تلميذ ازاء أستاذه فيه جراءة كبيرة ، خاصة وقد بلغت شهرة برجسون شأوا مرتفعا ، وفى زمن تربص به الأعداء للانقضاض عليه على مذهبه الذى زعزع به أركان الجبرية .

احيــاء التوماوية

وفى شهرى أبريل ومايو ١٩١٣ القى سلسلة محاضرات عن فلسفة برجسون والفلسفة المسيحية ، فنالت نجاحا منقطع النظير اذ استمع اليها مئات من المريدين والأعـداء وكثير منهم صدم بسبب رنة الثقة الهادئة التى كان يلقى بها الفيلسوف الناشىء تعاليمه . وفى نهاية احدى محاضراته قال : « **اذا هدمنا الذكاء والفكر والحق الطبيعى فاننا نهدم أسس الايمان . لذلك فان اية فلســـفة تتطاول على الذكاء** intelligence **لن تكون فلســــفة كاثوليـكية** » . وكان الهدف الحقيقى لجاك ماريتان ـ لا أن يحارب البرجسونية ـ وانما أن ينتهى من الخزعبلات التجديدية التى وقفت أمامها جموع غفيرة من الشباب دون دفاع ، بل دون أن تقوى على مقاومتها . ورأى بثاقب نظره ان الفلسفة القومية فيها الرد الحاسم والاتساع الكافى بل والمنطق الصارم ايضا . كانت محاضرات عام ١٩١٣ هى الاعلان الأول للاحياء القومى فى فرنسا واستطاعت بفضله أن تنافس الفلسفات الأخـرى المنتشرة واضطر بطبيعة الحال أن يحارب آراء أسـتاذه برجسون المتركزة على الحدس والادراك الباطنى المباشر وان يعيد للذكاء وللعقل مكانتهما اللائقة ، **وكان انتماؤه الصريح الى القديس توما قد فرض عليه أن يحارب البرجســونية كنظام ، ويتعرض للنقد اللاذع ، بل أن يتعرض ايضا لنوع خاص من برجسونية ضحلة وضيعة الكيان والمضمون بدأت تنتشر بين صفوف الطلبة ، خاصــة فى بعض الأوســاط الكهنوتية ، اذ وجد بعض القساوسة فى البرجسونية سلاحا فعالا لمهاجمة العقليين ، فضلا عن تاثيرها الضار فى انتشار نوع من تيــار عاطفى** Sentimentalisme **بدون مضمون وقد تخفى تحت ستار الشعور بالحدس .** واجهت كل هذه المصاعب ماريتان وشاهد بنفسه نتيجة أعماله وفعلها فى صدم الكثير ، حتى من أشياعه . غير انه استمد من ايمانه شجاعة . والى ذلك أشار فى مقدمة الطبعة الثانية من كتابه « **الفلسفة البرجسونية** » وينهى ماريتان كلامه بقــوله : « بارك الله تلك المرنة التى تأتى جزاء نفسها وتطهر ـ بلدوتها الجاد الذى يشبه مذاق الموت ـ كل حماس شاب مزروع فى كل قلب ، قلب المريد الجديد الذى وهب نفسه للمعرفة والحق » .

وجميع كتابات ماريتان تتسم بالعمق والغموض ، وبعضها نشر باللغة الانجليزية أولا ، مثل البحث الطويل الذى عنوانه الحدس المبدع فى الفن والشعر أو ذلك البحث القيم الذى نشره فى مجلة فورتشون الأمريكية فى أبريل ١٩٤٢ بعنوان : « **من هو الانسان ؟** » .

ومن كتبه الشاملة التى يلذ للقارىء المثقف قراءتها ذلك المؤلف الذى أصدرته له دار جاليمار فى جزءين ضخمين تحت عنـــوان : « **الفلسفة الاخلاقية** » وبه تلخيص واف وشروح لمحاضراته التى القاها بجامعة برنستون ، وكان قد

ذهب الى هناك بناء على دعوة منها قبل الحرب العالمية الثانية ففاجأته الحرب وهو هناك ، فظل فى أمريكا لم يبرحها الا للفترة التى عينته فرنسا سفيرا لها فى الفاتيكان . ولما انتهت خدمته فى السلك الدبلوماسى عاد ثانية الى هناك ، وهو ما يزال هناك للآن مقيما فى برنستون بولاية نيوجرسى .

ويبدأ هذا الكتاب بمقدمة يقول فيها ان طبيعة بحثه عقائدية وليست تاريخية . فهو يؤرخ للفلسفة فى كل عصورها ، ولكنه ينظر الى النظريات نظرة عقائدية doctrinal هذا عن الجزء الأول الذى يقع فى ٥٩٠ صفحة من القطع الكبير تاركا البحث عن القضايا الفلسفية وتمحيصها الى الجزء الثانى . وهو لا يلف أو يدور وانما يعلنها فى صراحة عند الصفحة الأولى من المقدمة « **ان كل آرائى الفلسفية أستمدها من حكمة توما الأكوينى** » ، ويقول انه يرى فى الجزء الثانى من المجموعة اللاهوتية منهاجا حيا وكاملا لكل أعمال الانسان . لذلك نجده اعتمد اعتمادا كليا على الشروح التى قدمها **توما الأكوينى** فى تعليقاته على فلسفة **أرسطو** ، اذ رآها كافية لا تحتاج الى أية اضافات ، فلم يستغرق منه شرح الفلسفة اليونانية ، على ما فيها من خصوبة وغنى وآراء متعارضة أكثر من تسعين صفحة من كتابه ، ثم يخص القسم الأكبر من مؤلفه لفحص فلسفة **هيجل** تحت ضوء معتقداته . كما ينظر نظرات سريعة الى فلسفة **كونت** الوضعية ، وفلسفات **ماركس وكيركيجور وسارتر وجون ديوى وبرجسون** .

صدمات الانسان المعاصر

ولنا وقفة عند الفصل الأخير ، حيث يتحدث عن الصدمات الثلاث التى تعرض لها الانسان فى العصر الحديث ، ويقصد بهذه الصدمات العقلية : نظرية دارون ، الماركسية وأخيرا الفرويدية .

فنظرية دارون تحدثت عن الأصل الحيوانى للانسان وأثرها المزدوج المهين لحياة الانسان الأخلاقية ، لأنها أخرجت المضمون الانسانى منه عندما يفكر هذا الانسان فى أصله الحيوانى ، هذا الى جانب أخلاقياتها التى جعلت تنازع البقاء فى مقدمة العناصر اللازمة للبقاء .

والصدمة الثانية جاءت من **الماركسية** . فنظرتها الى العامل الاقتصادى واعطائه الأهمية الأولى لها أثر خطير على الأخلاقيات .

وتاتى أخيرا النظرية الفرويدية التى أعطت اللاوعى مكانا كبيرا فى الحياة العقلية وجعلت العقل ذيلا للجنس .

مثل تلك الآراء تصدم العقول ذات التفكير السطحى . ولكنها بالنسبة للشخص المؤمن ، فانها ترسخ ايمانه وتكشف له عن أبعاد جديدة للانسان وتسبر عن أغوار سحيقة له . فان الدارونية لا يمكنها انكار ان الانسان متميز عن الحيوان بالادراك وبكيانه الروحى وتكشف بالأخص عن استمراره الحيوانى مع أسلافه ، ولكن تكشف أيضا عن عدم استمرار أى انفصال فى الاتجاه الميتافيزيقى . والنظرة العلمية للتطور تقودنا الى التقدير السليم للعوامل التى أخرت تطوره أو حثته ، وتقوده الى أخلاقيات تأخذ فى الاعتبار الأصول المادية لهذا الانسان المفكر وكذا الأعماق الديناميكية التى ترتبط بالعامل اللاعقلى فيه ، وكذا بالأعماق الديناميكية التى ترتبط بعقله وتفكيره وتصنع عظمته الحقيقية .

اما بالنسبة للماركسية ، فهى تنبه الانسان الى أهمية العامل الاقتصادى والى الصلات بين العوامل الاقتصادية والأخلاقية والروحية على ضوء ما ارتآه أرسطو . والأخلاقيات الجديدة يجب اذن أن تأخذ فى اعتبارها الحالة الموضوعية للانسان وتواجه الظروف فى أمانة وعدل .

بقيت اذن **الفرويدية** ، وعنده أن طريق السلامة هو الاعتراف بسعة عالم الغرائز التى تجعل العقل والحرية يحتل جانبا صغيرا منها . عندئذ سيكون علم الأخلاق مسئولا عن الدراسة الواعية لمختلف هذه المسائل بكل أشكالها وأعماقها بل وتحولاتها التى تتخفى وراءها بين الوعى واللاوعى . لذلك ستكون الأخلاقيات أكثر « **انسانية** » اذا أخذت فى اعتبارها أهمية العقل الباطن وطغيانه المريب على العقل الواعى ودراسة قوانينه دراسة فاهمة وأمينة . وكثيرا ما يحدث أن يكون الوعى راغبا فى السيطرة على اللاوعى ، باحثا عن وسائل لقهره . وعند ماريتان ان هذا القهر لا يختلف عن أى نظام تعسفى . ويرى ان ما يجب على الانسان الوصول اليه هو « **اتحاد سياسى** » مستخدما فى ذلك تعبير أرسطو ، ويكون هذا النظام مبنيا على أساس من الصداقة وعدم العنف ، محاولا أن يفيد بطريقة بناءة من الانطلاقات الطبيعية ومفترضا ان جزءا كبيرا من اللاوعى فى الانسان يمكن ترويضه وتطهيره ، وذلك باحترام قوانينه وليس بقهرها أو انكارها أو حتى اغفال أهميتها .

ويمكن تلخيص نظرته الى الانسان فى كل قضاياه الفكرية والنفسية والجسمية ، بأنه كائن لا مفر من قبول وضعه الانسانى وليس بالهروب منها أو رفضها ، وانما بالنظر اليها النظرة الأمينة والكلية والمخلصة . وتقوده هذه النظرة الى بحث الحل الذى تقدمه الروحانية الهندية ، لينتهى أخيرا الى قبول النظرة المسيحية التى دعا اليها الانجيل بكل مقتضياتها .

وجدير بالذكر ان **جاك ماريتان** اشترك مع زوجته فى تأليف كتب عديدة نذكر منها : فى حياة الصلاة – مركز الشعر – طقوس وتأمل .

الريفى من الجارون

وجاءت الأنباء مؤخرا بقرب ظهور كتاب جديد لجاك ماريتان تحت عنوان : (الريفى من الجارون) . والجارون هو اسم نهر يجرى فى جنوب فرنسا . والكتاب لم يوزع بعد فى المكتبات ، وانما حصلت على نسخه الأنيقة قلة من كبار الأدباء ، كما ورد فى الحديث الاسبوعى لفرانسوا موریاك الذى تنشره له الفيجارو (عدد ٣ نوفمبر ١٩٦٦) . والكتاب كما يظهر من وصفه السريع ملىء بالتأملات الصائبة . ويقول

موررياك انه « **يشرب كلامه كما يشرب اللبن !** » ويعلق على ذلك بأن اللبن هو المشروب الذى « يؤخذ عندما يخشى الانسان التسمم ، فيريد أن يتحصن ، أو يكون السم قد ناله فعلا فيطلبه للعلاج » .

وحدث ان كاتب هذا المقال سأل ماريتان فى رسالة ضافية عن تفسيره للألم الانسانى ومغزاه . والموضوع من رءوس المسائل الشائكة التى تعترض سبيل المؤمن . وكان خلاصة رد ماريتان على : ان القديسين لا يبحثون عن الالم وانما يتقبلونه » .

وختاما نقول ان السماحة العالية ، وسعة الفهم ، واخلاص ماريتان فى دعوته ، والحياة المثلى التى انتهجها فى الدفاع عن الحق ، جميعها أمور أحاطته بهالة من القداسة وجعلته قدوة لكثيرين ، هذا فضلا عن مكانته الوطيدة بين مفكرى العالم وفلاسفته .

سمير وهبى

فيلسوف اليوم وأزمة العصر

لم تعد الفلسفة اليوم ـ كما كانت بالأمس ـ مجموعة من التأملات العقلية الخالصة تتناول **العالم والله والانسان** وعلاقة كل بالاثنين الآخرين تناولا أكاديميا صرفا يحرص على أن يرد المسببات الى أسبابها والمعلومات الى عللها ، بل أصبحت ارتباطا حيا بحركة المجتمع وتأثرا عميقا بتطور التاريخ .. فالفيلسوف اليوم لم يعد واحدا من أولئك المفكرين الذين ينتظرون المشكلات ليتناولوها من الخارج ، بل أصبح قطعة حية من جسد الواقع وشريحة لا تنفصل عن روح العصر ، **فتفكيره وليد حياته ، وفلسفته ربيبة عصره** ، وبمقدار ما يتأثر بالعصر الذى يعيش فيه بمقدار ما يؤثر فى الانسانية من حوله .

من فوق هذه القاعدة الفكرية المشروعة تنطق فلسفة **كارل ياسبرز** .. فلسفة الجهد والتوتر والصراع .. الجهد النابع من تأثر صاحبها بالأحداث التاريخية ، والتوتر المنبعث من معاناته لويلات الحرب العالمية الثانية ، والصراع الناشب بينه وبين قضايا الأخلاق والسياسة والاجتماع ، وغيرها من القضايا الانسانية التى تتطلب حلولا علمية وناجزة يراد بها التصدى فى شجاعة لأزمة العصر ، فعند الفيلسوف أن أزمة العصر تتمثل أول ما تتمثل فى افتقار الانسان المعاصر للنظرة التاريخية العميقة التى تجعله فى تواصل دائم مع جميع اخوانه من بنى البشر : وعندى أيضا أننا بهذه النظرة الشمولية وحدها يمكننا أن **نشهد مطلع تاريخ عالمى جديد** ، لا يكون فيه مصير بلد من البلاد هو المحور ، وانما مصير الجنس البشرى الوقت .

وهكذا نجد أن **فلسفة كارل ياسبرز** ان هى فى صميمها الا فلسفة النشاط الانسانى الذى يتحدد بالالتحام بصميم الواقع فى أحداثه وتفاصيله وقضاياه ، وبالاندماج فى التيار التاريخى الذى يمكننا من خلاله أن نذوق طعم المعركة وبالتالى طعم الحياة ، والا فانه بدون هذا الضوء يظل العالم فاغرا فاه ، ممزقا فى مناظر جزئية ما دمنا لا نستطيع أن نرده الى مبدأ واحد ، شمولى وموضوعى فى نفس الآن .

هذه المعانى النبيلة المشرقة وهذا الموقف الأصيل من أزمة العصر هو الذى ضمنه كارل ياسبرز فصول كتابه الرائع « **مدخل الى الفلسفة** » الذى قام بترجمته الى العربية **الدكتور محمد فتحى الشنيطى** ، ولم يكتف الدكتور الشنيطى بهذه الترجمة الممتازة للنص التى أن دلت على شىء فانما تدل على معايشته لفلسفة ياسبرز فضلا عن تمكنه من اللغة الفرنسية ، وانما أضاف اليها مقدمة وافية وضع فيها فيلسوفه فى تيار عصره ، وكشف بايجاز ولكن بأصالة عن دور الفيلسوف فى أن يكون جنديا فى معركة العنصرية والاستعمار ، سلاحه هو الكلمة التى تعطى الكل أعظم فرص للحرية ، واروع ما يؤدى الى الاعلاء من حقوق الانسان .





أونامونو

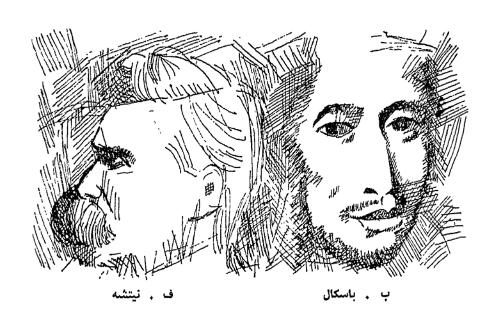
والمعنى التراجيدى للحياة

● **تتخذ فكرة الكفاح فى فلسفة أونامونو كل ثقلها ، فهو لا يكافح الموت فحسب ، وانما يكافح الحياة نفسها أيضا ، يكافحها بكل ما فيها من مظاهر أسيانة أو بمعنى مسرحى « تراجيدية » .**

● **كان أونامونو نموذجا للفيلسوف الملتزم الذى عبر عن جيله أصدق تعبير ، وطالب مع مفكرى عصره أن تحتفظ أسبانيا بطابعها القومى المميز الى جانب الاستفادة من الحضارة الأوروبية .**

توضع فلسفة الوجود أو الفلسفة الوجودية فى مقابل التصورات التقليدية للفلسفة كما نلمسها عند **أفلاطون** أو **اسبينوزا** أو **هيجل** ، فاذا كانت الفلسفة عند أفلاطون مثلا هى البحث عن الماهية ، لأن الماهية ثابتة لا تتغير ، واذا كانت عند أسبينوزا هى المشاركة فى الحياة الخالدة ، وارادة للوصول الى السعادة المطلقة ، والعثور على حقيقة عامة صالحة لكل زمان ، ذلك بواسطة العقل وحده فى سعيه الدائب للسمو فوق الصيرورة : واذا كانت عند هيجل هى البحث العقلى لفهم العالم فهما عقليا الى أبعد الحدود ، والاهتمام الملح بفكرة الصيرورة كذلك ، والاعتقاد بوجود عقل شامل وارتباط ككل عاطفة وفكرة لنا بشخصيتنا التى تأخذ مكانها فى تاريخ معين وأمة معينة ، ووصولا منها الى الفكرة المطلقة أو الكلية ...

فى مقابل هذه الموضوعية تقوم الفلسفة الوجودية وعلى رأسها **كيركجورد** ، فيرجع الحقيقة للذات الانسانية ،



ب . باسكال

ف . نيتشه

محمد كمال الدين

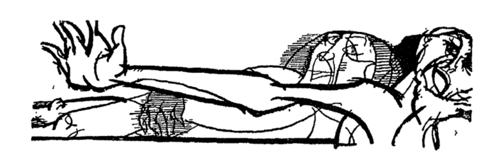
ويرفض اعتبار الانسان جزءا من كل ، لأن له ذاتا تحس وتدرك ، فالفرد عنده هو الذى يكون على صلة بنفسه واهتمام بمصيره لأنه فى حالة صيرورة دائمة ، وعلى كاهله تقع رسالة ينبغى عليه أن يؤيدها ، **وكما أن وجود الفرد هو المقوم الأول له ، فان العواطف الشخصية التى تسيره فى دروب الحياة هى مقومه الثانى** ، وجاء **هيدجر** بعد ذلك فاتخذ من وجود الفرد دلالة على الوجود بمعنـــاه العام أو وجود الانسان بمعناه المطلق ، وهذا الوجود لا يشعر به الفرد الا اذا اجتاز تجربة القلق الذى يضعه فى مواجهة العدم أو الموت ، وعن طريق هذه التجربة يشعر بوجوده وفاعليته فى الحياة .

والفلسفة الوجودية تنبع من أساس يقول اننا ألقينا فى هذا العالم دون أن نعرف لذلك سببا واضحا ، فاذا عرف الانسان أنه موجود كان عليه بعد ذلك اختيار ماهيته أو صفاته التى تميز هذا الوجود أو تجعل منه وجودا فعالا ومتميزا ، وجودا يستغل فيه المرء امكانياته الذاتية التى ((**أسقط بها**)) فى هذا العالم . ولذا كان الانسان الوجودى باستمرار ((**فى مواجهة شىء**)) وهذا الشىء قد يعمل حتى يهدد ((**الوجود**)) نفسه بالفناء أو العدم أو الموت ، ومن هنا كانت السمة الثانية للفلسفة الوجودية وهى أن **الوجود** ــ بحسبه بلا ماهية ــ عرضة للخطر والتساؤل ، **ولا يخفف** من هذا الخطر أو الخوف من الموت الا الزام الانسان لنفسه بالانتصار على هذه التجربة وأن يأخذ على عاتقه تقرير و ((**صنع**)) مصيره بنفسه .

الموت أو العـــدم اذن عنصر جوهرى فى الفلسفة الوجودية ، وهو يكشف عن نفسه من خلال تجربة القلق التى يمر بها الانسان .

الخوف الدائم من الموت

تلقف الفيلسوف الاسبانى ميجل دى أوناموني هـــذه القضية الوجـودية واحتضنها فلسفة خاصة به ، وأقام



منها مذهبه الفلسفى ، وان كان بعض الفلاسفة لا يعدونها فلسفة خاصة ، وانما جانبا من فلسفة عامة هى الفلسفة الوجودية ، تأثر به **اونامونو من كيركجورد** بالذات ..

تقوم هذه الفلسفة عند اونامونو على ان جوهر الانسان هو « الاسى » أو « الخوف الدائم من الموت » ، وهو فى سبيل ذلك انما يصارع طول حياته هذا الخوف حتى يقع فيـــه دون أن يدرى لذلك ســـببا ، ودون ان يحاول له تفسيرا .. **وتتخذ فكرة الكفاح فى فلسفته كل شكلها فهو لا يكافح الموت فحسب ، وانما يكافح الحيـــاة نفسها ايضا ، يكافحها بكل ما فيها من مظاهر ايمانه أو بمعنى مسرحى « تراجيـــدية »** tragic ، ولا يبقى له الا أن يقاوم حتى النهاية والا لقى مصرعه عند أول تراجع أو وجل ، **ولذا كان الانســان عند اونامونو هو الانسان المتحفز للصراع باستمرار ، المكافح فى سبيل الحفاظ على الحياة دائما ، وليس أمامهفىسبيل البقاء والخلودوالانتصار** غير حلول ثلاثة يوردها فى كتابه الرئيسى **« فى المعنى الاسيان للحياة** The tragic sense of life » :

الحل الأول : أن يعرف الانســـان أنه سيموت موتا كليا ، وفى هذه الحالة سيكون عليه أن يعيش حياته فى يأس وقلق كبيرين ، ولا يكون أمامـــه مفر من الاستسلام القدرى لكل شىء ..

الحل الثانى : أن يعرف الانسان أنه لن يموت كلية ، بل سيبقى منه جزء خالد ، وفى هذه الحالة سيطمئن على مصيره ، ولن يجد أشكالا يدعوه الى المقاومة او الكفاح ما دام ســـيجد حياته آمنـــة مطمئنة لا يعكرها موت ، ولا يكدر صفاءها تهديد بالفناء .

والحل الثالث : ان يعرف الانســان انه لا يدرى يقينا ما هو الحق فى هذا الأمر ، أهو سيموت أم لن يموت ؟ وفى هـــذه الحالة يكون الانسان مع نفسه فى صراع دائم لتأكيد ذاته ، ونضال مستمر ليبقى وجوده ثريا بالتجارب والخبرات والانتصارات .

لقد مر اونامونو بتجربتين خطيرتين فى حياته ، هدته فى طريقه الى فلســـفته فى الحياة .. تجربة المجتمع الاسبانى كله فى الحرب التى خاضتها اسبانيا ضد الولايات المتحدة عام ١٨٩٨ وانهزم امامهـــا هزيمة كبيرة بتحطيم اسطوله عن آخره فى خليج مانيلا ، والتجربة الثانية دينية جاءته من قراءته — ثم تأثره فيما بعد — لفلسفة كل من **باســكال وكيركجورد** ، وكلاهما من أسرة دينيـــة مؤمنة ، وكلاهما آمن فى حياته بالقلب والعقل معا وان جعلا للقلب الاهمية الأولى ، كما آمن كلاهما بمبادىء فلسفية يتجاذبها القلق والشك ، فبدأ الصراع فى فلسفتهما متخذا شكلا أساسيا ..

من هاتين التجربتين خرج **أونامونو** برأيه فى الموت ، شك فى كل ايمان ، ضرورة الصراع والنضال ضد كل شىء ، تأكيد لوجود الذات باستمرار ، دعوة الى عدم تقبل الهزيمة وان يبدأ الانسان من جديد ، ولهذا كان اختياره **للحل الثالث** ، ومن ثم ادراجه فى الفئة الملحدة من الوجوديين .. مع ان المتعمق لفلسفته سيجد مبررات قوية لهذا الموقف ، وسيجده فى النهاية مؤمنا أشد الايمان على الأقل بالانسان فى سعيه الدائب لتأكيد ذاته واثبات وجودها عن طريق افعال تجعلها ظاهرة بارزة ، هـــذا السعى هو فى الحل الأول ايمان عميق بفـــكرة مؤكدة اثبتتها الاديان كلها ..

هذا الايمان بالانسان دعاه الى تقرير مبدئه الفلسفى الثانى ، **وهو ضرورة دراسة الانسان فى فرديته ككل ، بمعنى** الا ينفصل عن وضـــعه الاجتماعى ، ولا تقتصر دراســـة



افكاره على تاريخ حياته ، فكما أن المفكر ــ فيلسوفا كان أم اديبا ــ يستقى من معين الحيـاة حوله جل أفكاره ، فانه يســتمد من حياته الشخصية ــ شعر بذلك أم لم يشعر ــ معظم هـذه الأفكار ، والدارس لعلم النفس ــ والتحليل النفسى بخاصة ــ يلاحظ بالتأكيد هــذه الحقيقة ، وهى أن فكر المرء مرتبط أشد ارتباط وأوثقه بحياته : ومن مجموعة ملاحظاته وتأثراته وانطباعاته بالحياة من حوله ، وبحيــاته الشخصية ، يستوحى أفـكاره الخاصـة ، ويدلل أونامونو على هذه الحقيقة فى كتابه ((**المعنى الاسيانى للحياة**)) بقوله ((**انه يتحتم على الباحثين ان يعنوا عناية خاصة بالفرد وانسانيته أكثر من عنايتهم بمنطقه ومذهبه فحسب .**

فكرة النضــال فى الحياة

أن من يــدرس الفيلســـــوف **كانت** Kant أو يدرس تفكيره من خلال كتابيه ((**نقد العقل الخالص**)) ، ((**نقد العقل العملى**)) ثم يتجاهل تماما ظروف الفيلسوف النفسية والاجتماعية ، وكيف أنه كان فى كثير من أحواله العادية ــ وان لم يظهر ذلك بجلاء فيما كتبه عن المعرفة وعن ما بعد الطبيعة ــ انما يغفل جانبا هاما من جوانب فكر هذا الفيلسوف ، فلابد للدارس لشخص ما أن يعرف حياته وعذابه وشقوته ، ليجد فيها مفاتيح أفكاره جميعا .. ويضرب **أونامونو** مثلا آخر ــ فى الكتاب نفسه ــ لمثل هذه الدراسات ، فالذى يبحث فى فلسفة وأفكار كيركجورد عن الدين أو التدين أو الأحكام الخلقية أو الجمالية والفرق بين الفلسفة والعلم ثم يغفل أو ينسى عيوبه الجسمية والنفسية والاجتماعية انما يغفل جانبا حيويا من جوانب فكر هذا الفيلسوف ..

وبذلك تكون عنــاية أونامونو فى المحل الاول هى بالانسان نفسه أولا ثم بافكاره بعد ذلك ، باعتبار أن هناك ارتباطا عضويا لا ينفصم بين فكر الانسان وحياته ، ويقول فى موضع آخر من الكتاب « أنا انسان ، وليس هناك انسان غريب عنى ، فالانسان هو الذى نراه ونســمعه ، وهو أخونا .. أخونا الحقيقى ، المؤلف من لحم وعظم ، الذى يولد ويموت ، ويتفلسف لا بعقله فقط ، وانما بارادته وعاطفته وروحه وبدنه معا .. »

من هــذا الايمان بالانسان ، ومن فكرته الأولى عن الموت ، استمد أونامونو **فكرة الصراع والنضال فى الحياة** ، وقد اتخــذ فيلسوفنا من **دون كيشوت** رمزا لهــذا النضال ، ويكون عنه كتابه الرئيسى الثانى ((**حياة دون كيشوت وسانشو**)) الذى نشره عام ١٩٠٥ ، فـ ((**دون كيشوت**)) فى كفاحه صورة مصغرة للنزاع بين الواقع كما هــو ، والواقع كما يجب على العقل والعلم أن يتصوراه ، لم يخضع دون كيشوت للعــالم ولا لحقيقتــه ولا للعلم ولا للعقل ، ولم يخضع للفن ولا للجمال ، بل ثار على هذا كله ، وانتهى به اليأس ــ بعد أن راى عبث النضال ــ الى الاستسلام وعــدم المقاومة ، ولكنه استمد من هذا اليأس امله البطولى فى الحياة ، لقد كان دون كيشوت وحيدا مع سانشو المطيع الساذج ، وكان معه فى دروب الحياة ــ رغم ذلك كله ــ مثالا للنضال والكفاح ، حتى وان لم يأت عليه بثمرة جديرة بالتقدير .. **ان على الانسان ان يكافح ، وان يكافح باستمرار سواء وجد لذلك هدفا ام لم يجد** وكأننا بأونامونو يتمثل حكمتنا العربية التى تقول «على المرء أن يسعى ... وليس عليه ادراك النجاح» ..

أونامونو والمصير الأسبانى

وبمثل ما ضرب أونامونو مثــلا **بكانت وكيركجورد** فى ضرورة دراسة أحوال المفكر الاجتماعية والنفسية جنبا الى جنب مع دراسـة أفكاره وآرائه ، نضرب **بأونامونو** مثلا آخر ، فنلقى على حيــاته بعض الأضواء ، وعلى تأثراته واطلاعاته وأحوال عصره مزيدا آخر من الضوء ..

فقد ولد ميجل دى أونامونو فى مدينة بلباو باسبانيا فى ٢٩ سبتمبر عام ١٨٦٤ ، وتلقى دراساته الابتــدائية والثانوية والجامعيــة فى أقل من عشرين عاما ، اذ حصل على الدكتوراه فى الآداب عام ١٨٨٤ ، وفى هذه الفترة مر بتجارب اجتماعية ضخمة هزت وجدانه وفتحت فيه بذور الوطنية وآفاق الفكر ، وكان أهمها تلك القنبلة التى سقطت على منزل مجاور لمنزله أثنـاء الحروب الكارلية عام ١٨٧٤ (ولم يكن يتجاوز العاشرة) فتركت فى نفسه اثرا قويا ضد الاحتلال واستخدام القوة والعنف ، وغرست فيه حب المقاومة ، واهتماما بالسياسة القومية ، ومن ثم شعورا لا يقاوم ــ فيما بعد ــ بحب بلاده والرغبة فى اظهار

محاسنها والتغنى بجمالها وطبيعتها ، أما عن قراءاته فى هـــذه الفترة فقد تأثر بالفيلسوفين الاسبانيين **بالمس** Balmes **ودونوســـو كورتيـــز** Donoso Cortés ومنهما عرف فلسفة كل من**كانت وديكارت وهيجل وتأثر** بفلسفاتهم العقلية والمنطقية وتفكيرهم السلس المرتب ..

وبعد أن حصل على الدكتوراه ، عمل بالتدريس الخاص حتى عام ١٨٩١ حيث تزوج فى هذه السن المبكرة وانجب على مدى حياته ثمانية أولاد ! ، كما تقدم لنيل كرسى علم النفس والمنطق والأخـــلاق ولـكنه لم يظفر به نظرا لاستقلاله فى الراى ، ولكنه حصل على كرسى اللغـــة والأدب اليونانيين من جامعـــة سـلامنكا وبقى فيه حتى عام ١٩٠١ حين عين مديرا للجامعة نفسها ، وفى هـــذه الفترة وقع الحادث الاجتماعى الذى هز وجـدانه من الأعماق ، وخرج منه ــ فيما نعتقد ــ بالجانب الأكبر من تفكيره الفلسفى ، اذ أن عام ١٨٩٨ وقعت الحـــرب بين اسبانيا والولايات المتحدة بشأن المستعمرات الاسبانية بهـــا ، ولم تستطع اسبانيا الصمود أمام قوات الولايات المتحدة القوية المدوية ، وخاضت معها غمار معارك كثيرة ، برية وبحرية انتهت بهزيمة قاتلة للقوات الاسـبانية فى خليج مانيـــلا بالفلبين فى أول مايو عام ١٨٩٨ ؛ وتحطم الأسطول الاسبانى عن آخره ، وفى هذه الأثناء نجحت ثورة كوبا ايضا بمؤازرة الولايات المتحدة ، وبهذا فقدت اسبانيا كل مستعمراتها فى أمريكا والمحيط الهادى ، واضحت دولة صغيرة بعد أن كانت فى القرنين السادس عشر والسابع عشر من أقوى دول العالم ..

جيل عام ١٨٩٨

دعت هذه الهزيمة مفكرى اسبانيا الى التساؤل عن مصير اسبانيا ومن ثم الى البحث فى أسـباب الهزيمة ودوافعها ، وخرجوا من هـــذه التجربة بعهد جديد ، يبنون فيه اسبانيا مرة أخرى تاركين وراء ظهورهم ماضيا حافلا بمظاهر العظمة والسلطان لم يتوقعوا فيه مصيرا كهذا المصير ، ومن هنا بدأ جيل أسبانى جديد ــ سمى **فيما بعد بجيل عام ١٨٩٨** ــ شاهد الأزمة وخرج منها بضرورة البناء من جديد ، بعد تقييم هذا العهد ، وقد خرجوا منه بنتائج طيبة ، خرجوا بفنانين أصلاء ، ومفكرين عباقرة كان النسيان يطويهم ، وكانت العيون تتحاشاهم رغم أنهم كانوا يعبرون عن الأصالة الاسبانية خير تعبير ، ومن هنا ايضا تنبهوا الى طبيعـــة بلادهم وما يمكن أن يكتشفوا فيهـــا من خامات بناء صرحها الجديد ، فجاب المفكرون آفاقها ، ورأوا من كثب ما فيهـــا من امكانيات تعتمد أول ما تعتمد على المواطن الاسبانى الأصيل الذى لم ينتزعه من أرضـــه أو قوميته عوامل الاغراء الحضـارى والجذب اللاقومى ، وظهر فى هذه الفترة مفكرون وفنانون



س . كيركجورد

بعثوا الحياة فى أسبانيا من جديد ، وأعادوا غربلة وتقييم تراثهم السالف فحذفوا وأضافوا ، **وخرجوا من هـذا كله بقيم جديدة تنزع أساسا الى حقيقـــة النفس الانسانية الباطنة فى الشعب الاسبانى** ، وصحب هذه النزعة ميل واضح الى التعبير ببســـاطة واخلاص ونزاهة عن مطالب أمتهم وحاجاتها ، لم يغفلوا أثناء ذلك الاطلاع على الآداب الأجنبية ليروا ويقارنوا ويعرفوا أين هم ، وماذا يطلبون .

ورأينـــــا أونامونو يدرس الادب العربى على يـد المستشرق كوديرا ويتعرف على ملامحه القومية الأصيلة ، وأتقن الى جانبه الآداب اللاتينية وسائر الآداب الأوروبية الحديثة ، كما تأثر مباشرة بالتيارات السائدة فى أوربا **وأهمها تيار الفلسفة المثالية عند أتباع هيجل ، والفلسفة الوضعية عند اتباع سبنسر وكانت** ، ولـكنه عارض تلك الفلسفات جميعا لما كان من تيار عام يتجه نحو الذاتية ، ونحو العناية بالانسان أولا وقبل كل شىء ، **ومن هنا كان اندفاع أونامونو نحو التأثر بفلسفة باسكال وكيركجورد ..**

كان **باســـكال** (١٦٢٣ ــ ١٦٦٢) يقول « **ان للقلب أسبابا خاصة لا يمكن أن يفهمها العقل ، وأن شعور القلب أسمى من منطق العقل ، وأن الشعور القلبى هو الذى يودى الانسان فى دروب الحيـــاة حتى يوصله الى فكرة الله** » ويدلل على هذا بأن قوانين الأخلاق مثلا لا توضع الا اذا استهدى المفكرون بالشعور الفطرى لدى الناس وسلوكهم مع بعضهم البعض ، هذا السلوك هو فى المحل الأول سلوك عاطفى انسانى ينبع من القلب أساسا ..

أما **كيركجورد** (١٨١٣ ــ ١٨٥٥) ــ منشىء الفلسفة الوجودية بمعناها الحديث ــ **فقد** رد كل الحقائق الى الجانب العاطفى فى الانسان وقال « **ان الانسان جملة من العواطف الثائرة غير المتحـــددة ، والتى لا تقبل المنطق الصارم أو الجبرية المتحكمة** » ولذا كان الوجود الفردى

عنده هو الأساس ، اذ لكل فرد مقومات ذاتية ينفرد بها دون غيره من الناس أما مبادىء فلسفته فتقوم على الأمل والتفاؤل واليأس والحياة والموت والالتزام والتقيد بمبدأ ، باعتبار أن الانسان الفرد فى حياته خليط من هذه النوازع جميعها ، ولا يستطيع الحياة بدونها ..

من هذه الفلسفات كلها خرج أونامونو بمبادئه الخاصة وفلسفته المتميزة والتى تتجه فى المحل الأول الى الانسان تدرسه فى حياته وتأثراته قبل ان تدرسه فى فكره ومبادئه .. **ومن هنا كان أونامونو نموذجا فريدا للكاتب والفيلسوف الملتزم الذى عبر عن جيله أصدق تعبير ، وطالب مع مفكرى عصره باحتفاظ اسبانيا بروحها الحضارى الخاص وطابعها القومى المميز الى جانب الاستفادة من الحضارة الأوربية .**

ظل أونامونو شاغلا لادارة الجامعة حتى عام ١٩١٤ حيث فصل منها بسبب اشتغاله بالسياسة ، ولما قامت الحرب العالمية الأولى خاض غمار السياسة مدافعا عن قضية الحلفاء ضد اليمينيين الذين كانوا يناصرون ألمانيا ، وكان من الناحية الداخلة من أشد أعداء الملكية ، بل خصما للملك الفونس الثالث عشر ، وواصل عداءه للحكم والدكتاتورية التى أخذت بتلابيب اسبانيا فى عهد **بريمو دى ريفيرا** عام ١٩٢٣ ، وقد جر عليه هذا الموقف النفى فى الفترة من ٢٠ فبراير عام ١٩٢٤ حتى ٩ يوليو من نفس العام ، ولم يعد الى اسبانيا مباشرة بل تنقل بين فرنسا وحدودها مع اسبانيا ، وعاد الى بلاده عام ١٩٣٠ — وكانت اسبانيا قد تخلصت من الملكية والديكتاتورية — فشغل كرسى اللغة الاسبانية بجامعة سلامنكا ثم عين مديرا لها مدى الحياة ، بل أنشىء له كرسى خاص باسمه ، وفى عام ١٩٣٥ منح أعظم وسام فى الجمهورية ولقب بلقب « **مواطن الشرف لعام ١٩٣٥** » كما اختير نائبا فى الجمعية التأسيسية التى وضعت دستور البلاد ..

ولما قامت الحرب الأهلية فى اسبانيا عام ١٩٣٦ بين الوطنيين والشيوعيين ، أعلن انضمامه الى الوطنيين .. وظل على موقفه حتى توفى بالسكتة القلبية فى ٣١ ديسمبر من عام ١٩٣٦ ..

هذه الحياة الثرية الحافلة لأونامونو ان دلت على شىء فانما تدل على اخلاصه الشديد للحياة ، وايمانه العميق برسالة الانسان ، وثورته الجارفة على مظاهر السلبية والتردد ، لقد كان أونامونو ايجابيا مع نفسه وفكره ، بالقدر الذى كان فيه ملتزما بكل ما أعلن من آراء ومعتقدات وقد تحمل فى سبيل ذلك — عن رضى واقتناع — ما أصابه من هزائم ونفى وتشريد ، وكان بذلك أصدق مثل على الوجودى الذى تحمل « **مسئوليته** » تجاه نفسه وبلده ، ووقف مع الانسان فى وجه كل التيارات المضادة يعلن أنه الأساس فى كل حكم ، وأنه الأحق بالتفكير والبحث ..

الشاعر والكاتب الروائى

لم يكن ميجل دى أونامونو فيلسوفا أو سياسيا فحسب ، بل كان روائيا وشاعرا أيضا ، وقد بث أفكاره الفلسفية فيما وضع من مسرحيات وقصص وقصائد ، فجاءت مؤلفاته العديدة صورة صادقة — على تواليها الزمنى — لتطور فكره . وكان يرى أن الروائى أو الشاعر هو أصدق المفكرين فى نقل شعوره والتعبير عن آرائه ، كما كان يرى أن الروائى أو الشاعر هو أصدق مثل فى التأثير والتأثر — بمظاهر الحياة الاجتماعية حوله ، ومن ثم فى التعبير عنها ، وكذلك كانت شخصياته على المسرح أو فى ثنايا كتبه خير معبر عن هذه الوجهة من النظر ..

ولنضرب لذلك مثلا موجزا فى قصته « **ضباب** » .. لقد كان البطل فيها يحب احدى النساء ، ولكنه لم يكن يستطيع الزواج منها نظرا لحياته المتواضعة التى لن تكفل لهما حياة مستقرة آمنة ، وقد حداه هذا الى أن يسعى الى تزويجها برجل تستطيع الحياة معه ، وقد يسر لها هذا الاجراء بأن عرض عليها استمرار صداقته لها بعد الزواج ، وفى يوم العرس تترك له خطابا ، ولا يكاد يقرأ الخطاب حتى يقرر الانتحار ، وفى هذه اللحظة يتدخل راوى القصة — وهو يمثل شخصية المؤلف والفيلسوف — فيقطع خيطها ويدور بينه وبين البطل حوار حول فكرة **الانتحار والموت** ، فيقول الراوى له : انك عاجز عن قتل نفسك لانك لست حيا ، وان وجودك خرافى ، فأنا الذى خلقتك ، وحياتك وموتك بين أصابعى ورهن ارادتى » ، ويرد البطل : « انك أنت الموجود الخرافى ، فلست حيا ولا ميتا ، والمؤلف لا يستطيع خلق شخصيات قصصه على النحو الذى يشاء ، بل أنه لا يعرفهم تماما » ، ويثور عليه الراوى — المؤلف — يحاول التأكيد له بأنه هو الذى خلقه بخياله وقلمه ويحكم عليه بالموت ، ويرد البطل « اذن أنت لا تريدنى ان أحقق نفسى ، وأن أخرج من الضباب ، وأحس وأتألم بما حولى ، واذا كنت سأموت ، فانك أيضا ستموت وتعود الى العدم الذى كنت فيه قبل وجودك ، وبعد ذلك ينتحر البطل ، فيعلن الراوى « ان الذى يموت مرة ، لا يستطيع الخالق أن يبعثه ، لأن أحدا لا يرى علما واحدا مرتين » ..

هذه الرواية بالذات تحمل كل مضمون فلسفة أونامونو فى الموت والحياة ، وموقفه من الايمان والالحاد ، ورأيه فى الحب والزواج ، بل يقال انها تحمل تجربته

الخاصة فى الزواج بالفتاة التى احبها ، وتزوجها ، وانجب منها ثمانية ابناء ..

ولأونامونو - غير هـــذه الرواية - عديد آخر من الروايات والمسرحيات نذكر منها روايات « **سلام فى قلب الحرب** » نجد فيها ترجمة حياته ، ورواية « **حب وتربية** » وقد نشرها عام ١٩٠٢ ، وفى عام ١٩١٤ نشر رواية « **تيبلة** » وقد تضمنت تكنيكا جديدا فى الرواية .. ومن رواياته أيضا « **السديم** » نشرت عام ١٩٢٨ ، « **قصة عاطفية** » ... وله راى فى كتابة القصــــة ضمنه كتابه « **كيف تكتب الرواية** » .. ومن مسرحياته التى مثلت على مســـارح اسبانيا والعالم كله مسرحيات : « **ميدية** » ، « **راشيل** » « **الأخ جون** » ..

لقد كان من رأى أونامونو أن القصاص أو الشاعر هو احق الناس بالبقاء والخلود اذ هو يمثل القلب من الحياة ، بينما يمثل العلماء وبقيـــة المفكرين عقلها ، والقلب عنده هو الذى يبعث الحياة والحرارة فى كل شىء ، وهو الذى يمثل موقف الانسان فى خضم الحياة وتياراتها بكل ما فيها من تلقائية وبساطة ..

فى مواجهة هذا وذاك

كذلك لم يكن أونامونو قصصيا فحسب ، بل كان كاتب مقال من الطراز الأول ، وقد جمعت من مقالاته فقط ثمانية مجلدات ظهرت كلها عام ١٩١٦ وهى تحمـل كل آرائه فى السياسة والفكر والأدب والفلسفة ، وقد نشرت هـــذه المقالات فى شتى صحف اسبانيا ومجلاتها وخاصة مجلات « **صراع الطبقات** » ، « **نحن** » ، « **الميتافيزيقا والاخلاق** » ، وغيرها ..

وقد تضمنت هذه المقالات تصوير أونامونو لطبيعة بلاده وجوها ، وضمتها فيما بعد كتبه « **خلال أراضى البرتغال واسبانيا** » ، « **جولات ومشاهدات اسبانية** » ، « **مناظر الروح** » ، « **من فور تقنتورا الى باريس** » ، « **فى مواجهة هذا وذاك** » ، « **مستقبل اسبانيا** » ، « **ذكريات الطفولة والشباب** » ، واذا كانت هــذه الكتب أدخل فيما يسمى « **بادب الرحلات** » فهى ميزة أخرى جـــديرة بالاعجاب تضاف الى مآثر أونامونو على الفكر الاسبانى **وعلى موقفه** الوطنى الملتزم تجاه وطنه ..

ولفيلسوفنا نشاط بارز أيضا فى مجال الترجمة ؛ **وهو** فى هذا المجال ينتقى قراءاته ويحدد الهدف منها ، ومن أبرز ما ترجم كتاب **كارليل « تاريخ الثورة الفرنسية »** وأعمال **الفلاسفة هربرت وسيرين كيركجورد .**

أما كتاباه الرئيسيان اللذان حمـــلا آراءه الفلسفية **فهما « حياة دون كيشوت وسانشو »** الذى نشر عام ١٩٠٥ وضمنه آراءه فى الفلسفة والميتافيزيقا من خلال دراسته لكتاب سيرفانتيس « دون كيشوت » وفى هذا الكتاب أشار الى دراسته للأدب العربى على يد المستشرق الاسبانى كوديرا » ، والـكتاب الثـانى هو « **فى المعنى المأســاوى للحيـــاة** » وقد نشر عام ١٩١٣ وضمنه فلسفته فى الوجود والعـدم والموت والحياة ، وجاء صـــورة ملخصة لكل ما اشتملت عليه آراؤه من مبادىء وأفكار ..

الشعور الكامل بالذات

هذا هو الفيلسوف السياسى ، والروائى الشاعر ، والمواطن الأسبانى المفكر ميجل دى أونامونو الذى رفض باصرار أن يميز باحدى هذه الصفات منفردة ، بل رفض ان يوضع فى اية خانة بشرية ، مما تعود النقاد أن يضعوا المفكرين فيها ، وكان قصارى رأيه أن قال : « **لا أريد أن يضعنى الناس فى خانة لأنى أنا ميجل أونامونو .. نوع فريد .. شأنى شأن أى انسان آخر يريد الشعور الكامل بذاته** » ، ومن هنا كانت فلسفته التى نبعت من نفسه وايمانه وأن استندت الى شىء من اللامعقولية ولكنها فى النهاية تمثل سعيه الدائب الى النضال بين المتناقضات فى عالم ملىء بها ، ومن هنا أيضا كانت شخصيته التى جمعت بين الوجـــدان الحاد ، والغلو أحيانا فى ادراك معانى الحياة والاحساس بنبضها والقلق المرهف العنيف من الوجود ، بل الشعور الكامل بمأساوية الحياة ..

ان الدرس الذى نستخلصه من فكر أونامونو وفلسفته وحياته ــ كما قال كوزاليس ايجيا فى الاحتفال بذكرى مرور مائة عام على مولده فى مطلع العام الماضى ــ « **أنه يضع قيما روحية عالية ، ويعلمنا أن المسئولية تتضمن القبول الحر لبعض القيم ، على الرغم من التقلبات الشخصية ، هذه القيم هى التى تميز بين ما ينبغى ومالا ينبغى علينا أن نعمله ، فثمة حد فاصل بين القيم الايجابية والقيم** المثالية ... **ولقد كان أونامونو مثالا نادرا لكل هذه القيم** مجتمعة ، قوة فى الارادة .. وضوح فى الرأى ... شرف فى الهـدف .. الى جانب قيمتى الحـرية والشجاعة .. **حقا لقد استطاع أونامونو أن يحول القيم الى قيم ايجابية وضرورية للانسان ..** »

وحقا « لقد استطاع أونامونو بأقواله وأعماله أن يكون درسا كبيرا للانســــانية جمعاء .. لا لاسبانيا الحديثة وحدها ... »

محمد كمال الدين

الثقافى الجديد ، الذى أنتج هذا الكتاب .

ولـكن ما الذى يقوله الباحث فى كتابه هذا .. ؟

يقول انه اذا كان عصرنا هو عصر العلم كما يدل على ذلك ما يخرج به العلماء يوما بعد يوم من اكتشافات واختراعات لا فى أجواز الفضاء فحسب ولا فى طبقات الأرض فقط ولكن فى أغوار الانسان أيضا ، فلابد لنا من أن نعرف على وجه التحديد ماذا نقصد بكلمة العلم ؟ . وما هى حدود المعرفة العلمية ؟ وما هى طبيعـــة القانون العلمى ؟ ولكن الباحث ما يكاد يطرح هذه الأسئلة ليناقش اجابات الفلاسفة عنها ، وليتخذ لنفسه موقفا بازائها حتى يجد نفسه على الفور وقد انتقل من مستوى « **العلم** » ليدخل فى « **فلسفة العلم** » ... ذلك لأن الباحث أى باحث انمـــا يكون عالما حين يجعـل موضـوعه « **عالم الأشياء** » فان جعل موضوعه ما يقوله الناس وبخاصـــة العلماء عن تلك الأشياء أصبح **فيلسوف علم** ... وباحثا اذ يتخذ من « **طبيعة القانون العلمى** » موضوعا لبحثه انما ينتقل الى ميدان فلســـفة العلوم بأخص وأدق معانى ومناهج هذه الكلمة ..

ويكفى القارىء المثقف فضلا عن القارىء العادى أن تذكر أمامه كلمة « **فلسفة العلم** » ليدرك مدى صعوبة البحث وجدية الموضوع ، وكم يكون « الباحث » فدائيا ان هو أقدم على دراسة واحد من هذه الموضوعات .. وكيف لا والباحث لا يكتفى بتنـــاول مذهب بعينه من المذاهب التى تحاول أن تضع تفسيرا جامعا مانعا لطبيعة القــــانون العلمى ، بل هو يحيط بجوانب الظاهرة موضوع البحث ليجد نفسه مضطرا الى منافشة أربعـــة مذاهب ... المذهب الذى يعـــد القانون كامنا فى الطبيعة ، والمذهب الذى يعده مفروضا على الطبيعة من الخارج ، والمذهب الذى يعده وصفا لما لوحظ فى الطبيعـــــة من اطراد ، وأخيرا المذهب الذى يعد القـــانون تفسيرا اصطلاحيا وأسلوبا اجرائيا فى البحث .

واذا كان الباحث قد صفى هذه المذاهب الأربعـة ليستصفى لنفسه المذهب الأخـــير ، فهو لم يختره اختيار التابع المنساق ولكنه اختيار الفكر المستقل الذى لا يكتفى بالترديد والتكرار ولكنه يضيف الى ما اختاره ما يجعله واحـدا من أصحاب المذهب لا مجرد واحد من الشراح .

أدب ونقد

الشعر العربي

كان الشعر العربي في بداية القرن العشرين وبعد ان نزع الأقمطة التي ورثها من عصور الانحطاط ، وبعد انطلاقة **البارودي** الذى أعاد للشعر رونقه ونصاعة ديباجته ـ بعد تلك الفترات الطويلة من هزله وسقامه فبدى غض الاهاب ، مشرق الديباجة ، جهير الصوت يردد مع القادة والمصلحين الصيحات التي تهز الأمة العربية لتصحو من غفوتها ، ولتناضل عن قوميتها وسيادتها ، ولتساير ركب الأمم المتحضرة في وثبتها وانطلاقتها .

وكانت قصيدة من قصائد **شوقي** او **حافظ** او **الرصافي** ، ولا سيما اذا كان ذات مضمون قومي أو اجتماعي ـ تهز ضمير الأمة هزا ، واذا هي انشودة عذبة على كل لسان يرددها الكبار ويستظهرونها مع الصغار ، وتتلى مرة ومرات في الأندية والمجتمعات ..

وظل **شوقي وحافظ والمطران والرصافي والزهاوي والكاظمي والشبيبي وفؤاد الخطيب وشبلي ملاط** ومن تابعهم في نهجهم في مصر والشام والعراق وفي طليعتهم **أحمد محرم وخير الدين الزركلي وخليل مردم ومحمد البزم وشفيق جبرى والجواهري ومحمد سليمان الأحمد** وغيرهم وغيرهم ـ ظلوا فترات طويلة هم المعبرين عن وجدان الأمة العربية في الكثير من شجونها وشئونها ، وفي الكثير من آمالها وامنياتها ..

المضمون الشعرى والوحدة العضوية

ومرت الأيام ، وتعاقبت السنون ، ونما الوعي القومي ، وازدهر الأدب العربي ، ولا سيما بعد أن ازداد الاتصال بثقافة الغرب وبأنماط مذاهبه الأدبية ، **واذا الشعر ، في الفترة التي مرت بين الحربين العالميتين ، يسير باتجاهات تختلف عن اتجاهاته السابقة أظهرها رعاية مضمون القصيدة ووحدتها العضوية ، وهذا ما نادى به كبار النقاد ، وكان شكري والعقاد والمازني قد اشاروا الى معالمها في حملتهم المركزة على شوقي ..**

وتبنت مدرسة ((**أبوللو**)) هذه الاتجاهات ..

وفتحت الباب على مصراعيه ليعبر الشعراء الشباب عن مواجيدهم وأشواقهم عن ((**الذات**)) بفرحها ونشوتها ، بسأمها وضجرها ، **بنزواتها** وبداواتها ..

ودخل البعض هذا الميدان الجديد مزودا باحساس عميق وشعور صادق متقد ، وثقافة عميقة متميزة فأعطوا عالم الشعر الكثير من النفحات الحلوة المسكرة ، واندس في حرم هذا الميدان شعراء أخذوا يقرزمون كلاما مضطربا دعوه ((**شعرا حرا**)) أو ((**مرسلا**)) أو ((**منثورا**)) وهو لا يمت بأية صلة الى عالم الشعر ، قد خلا من روح الشعر ومن الايقاع الموسيقى

فى معركة التحرير

سامى الكيالى

● « ان أدب القوة هو الزم لنا ، وان ادب الضعف لا يفيد غير المسيطرين علينا ، ان من ينشدون فنا لا وطن له ، يمسون ولا فن لهم ولا وطن » .

امين الريحانى

● « اننا معاشر أهل الشام نفضل الشعر الذى نرى عليه آثار القومية وآثار الوطنية لاننا فى غلاب ونضال » .

شفيق جبرى

● « بعد نكبة فلسطين جاء العدوان الثلاثى على مصر فكان صوت الشعر مدويا ، وكان بين الأسلحة الحادة التى هزت ضمير الأمة العربية لتقف صفا واحدا للدفاع عن كنانة الله » .

سامى الكيالى

فأساؤا الى الرسالة التى نادى بها كبار النقاد والشعراء معا ! .

ولا مجال هنا للحديث عن « **الشعر الحر** » الذى أخذ يتطور ويخرج من ميوعته واضطرابه وهلهلته الى قواعد وأصول سأشير اليها فى حديثى عن الدواوين التى صدرت بهذا اللون من الكلام .

واعود الى مدرسة « أبوللو » واتجاهاتها الجديدة التى تميزت بالرومانسية .. وكان الشعراء الشباب وقد تزودوا ، كما قلت ، بثقافة أصيلة ، غربية وعربية واطلعوا على نماذج من الشعر الأوربى المعاصر — اخذوا يعطوننا نماذج جميلة ذات الوان مختلفة من الشعر الرومانسى والتأملى وتصوير « **الذات** » بمختلف تياراتها و «**المجتمع**» بصخبه وهيجانه وشتى اندفاعاته ..

وكان لكل شاعر أفقه وطابعه .

وكانت رومانسية **ابراهيم ناجى** ذات نكهة صارخة .

وكان يأخذ على الشعراء أن يعيشوا فى أطلال الماضى وأن يصفوا « ذوات غيرهم » دون « ذاتهم » التى تختلج بالأحاسيس .. وان تلقى الأحداث السياسية من شعرهم المكان الأرحب ! ..

وقد أجاب **شفيق جبرى** على هذا السؤال فى جلسة ضمت صفوة من أدباء الشباب .

قال شاعر الشام يجيب الدكتور ناجى :

« .. اننا معاشر أهل الشام نفضل الشعر الذى نرى عليه آثار القومية وآثار الوطنية لأننا فى غلاب ونضال ..

اننا نستخدم هذا الشعر حتى يقوى فينا هذا الغلاب وهذا النضال .

وما على الشعر ان تظهر عليه آثار البيئة وآثار العصر — ما عليه ان يقبع فى أفق ضيق من الآفاق ، فاذا اطمأنت النفوس الى حرية تفكيرها وحرية شعورها — اذا استطاعت أن تدفع عنها هؤلاء الذين بسطوا عليها ظلهم فى اساليب شتى واسماء مختلفة ، تارة فى اسلوب الارشاد ، وتارة فى أسلوب التهذيب ، وحينا باسم التقاليد — اذا اطمأنت النفوس الى حرية حياتها فليخرج الشعر يومئذ من أفقه الضيق — افق القومية وافق الوطنية — ليحلق فى السماء التى يريدها .

اما نحن الآن فى دمشق فلا يرضينا الا النغمة الوطنية فى الشعر ، قد نكون على حق وقد نكون على باطل .. ولكن هذا هو الأمر الواقع .. »

ومع هذه النبرة المعبرة عن مسحة الشعر فى الوطن السورى — وقد جرت آنئذ مناقشة حادة وطريفة لا مجال هنا لبسطها — مع هذه النبرة المعبرة كان التجاوب بين شعراء الاقطار العربية فى النزعة الرومانسية جد قوى ..

تيار الحركة الرومانسية

كان الدكتور ابراهيم ناجى فى طليعة من سار فى هذه الطريق ، ولم يكن على محمود طه أقل انطلاقا منه ، وسار معهم عمر أبو ريشة . وأبو القاسم الشابى ومحمود حسن اسماعيل وحسن كامل الصيرفى وحافظ جميل وأنور العطار والسحرتى وغيرهم وغيرهم فى الوطن العربى الكبير ..

وسبق الجميع أحمد رامى فى شعره الغنائى ..

واذا بالشعر ينطلق فى غير آفاقه الأولى وان لم يبتعد عن تصوير الأحداث التى واجهت الأمة العربية فى عنف كفاحها وعنف ثوراتها ..

على أن **شعراء لبنان** ، ولا سيما الأوائل ، كانوا الصق بالرومانسية وأسبق الكثيرين فى طليعتهم ، **الأخطل الصغير صاحب ديوان « الهوى والشباب »** والدكتور **نقولا فياض** مترجم بحيرة « لامارتين » وصاحب ديوان « رفيف الاقحوان » وتبعهما **يوسف غصوب** فى ديوان « القفص المهجور والعوسجة الملتهبة » **والياس أبو شبكة** فى« أفاعى الفردوس» و « نداء القلب » **وصلاح لبكى** فى « أرجوحة القمر » و « مواعيد » **وسليم حيدر وصلاح الأسير** وغيرهم وغيرهم ..

وقد أثارت هذه الرومانسية **أمين الريحانى** فصرخ صرخته المدوية ينعى على الشعراء هذه الميوعة التى يترقرق على جوانبها الأنين والدموع فأصدر كتابه « الشعر الباكى » وقد أخذ عليهم أن ينوحوا ويبكوا فى فترة تعانى الأمة العربية أقسى الوان الصراع فى سبيل حريتها وسيادتها .

فمن كلماته ، وقد التقى مع شفيق جبرى ، قوله :

« .. ان أدب القوة هو ألزم لنا ، وان أدب الضعف لا يفيد غير المسيطرين علينا » .

« ان التاريخ لا ينبىء بأمة واحدة كانت فى أيام جهادها وتكونها على شىء كبير من الانتاج الفنى ، وكل ما كان فيها من فن وشعر وعلم وادب كان يسخر للفرض الأكبر من جهادها ، يسخر لحريتها ، ولاستقلالها ، ولتعزيز القومية والوطنية فيها ..

« لسنا وحدنا فى هذه المحنة الكبرى — لسنا وحدنا سائرين الى الاستعباد ، فالمصرى والفلسطينى والعراقى يشكون ما نشكوه ، ويئنون مما نئن ، وان عندهم كما عندنا من يسمون روح الضعف شعورا لطيفا واحساسا رقيقا ، وينكرون هذا الاحساس وذلك الشعور على من يناضلون ويكافحون ويجاهدون ليخلصوا البلاد من « **الأدب الباكى** » وهو للمسيطرين كاحدى كتائب جنودهم الاستعمارية ..

« أما الشعراء والأدباء الذين يعيشون لأنانيتهم يدللونها ، ويكتبون وينظمون لتمجيدها ، فلهؤلاء نقول : اننا فى هذا الزمن العصيب لفى غنى عن شعركم وأدبكم .. »

ويختم صرخته بقوله :

« ان من ينشدون فنا لا وطن له ، يمسون ولا فن لهم ولا وطن » .

ومن الأمريكتين هبت فى واحات الشعر نسمات ندية ونفحات عطرة ذكية سميت اصطلاحا **بالشعر المهجرى وهى وثيقة الصلة بشعر الوطن العربى فى الكثير من منازعه وأهدافه لا يختلف عنه سواء فى أفقيه الوطنى**

والرومانسى الا بوقدة الحنين وهذه نزعة طبيعية لا يمكن أن يتخلى عنها الشاعر الذى هجر وطنه فى ظروف قاسية لم يكد يتلمس ((**غربته**)) بوجهها الكالح ويرى هذه الفوارق فى العادات والتقاليد والطباع ـ وبين تراب ارضه وسماء وطنه وتراب ((**الغربة**)) الموحشة وسمائها المكفهرة حتى انطلق يعبر عن تلك الوقدات والجراحات ، وهى فى جميع الوانها تتسم بالصدق والحنين ..

الشعر فى معركة التحرير

مر الشعر العربى بهذه المراحل منذ بداية القرن العشرين حتى الأربعينات من عقوده ..

وتضطرم شرارة الحرب العالمية الثانية ..

يفوص العالم فى أتونها المضطرم ..

وتعيش الأمة العربية فى جو محموم .

وتتطلع الى غد مشرق ـ الى يوم يزاح عن صدرها الكابوس الذى أحكم الاستعمار قواعده ..

ويعيش الشعراء فى موجة عارمة من السخط والألم ..

وتنبجس من صدورهم هجسات وزفرات ، هى الى الرمز أقرب ، اذ ما كانوا يجسرون على البوح فى ظل الأحكام العرفية التى فرضها الغاصبون ..

ولا تكاد تضع الحرب أوزارها وتخمد لهيب النيران حتى يتابع العرب صراعهم فى سبيل حريتهم وسيادتهم ..

ولا يقف الشعراء فى معزل عن هذا الصراع بل يتجاوبون مع الأحداث ..

وقد تجلى ذلك واضحا بعد مأساة فلسطين ..

واذا الشعر صواعق مزمجرة يصور هول النكبة ، ويصور فداحة المأساة التى شردت مليون انسان عربى ..

وما زال الشعراء ، ولا سيما الشباب ، فى ثورتهم اللاهبة المزمجرة ..

ونسمع كل يوم عشرات القصائد تردد نغمات مثيرة تختلف كل الاختلاف عما كنا نسمعه عقب النكبة ـ كانت نشيجا وانينا وبكاء فأصبحت اثارة وثورة وضراما ولهبا ـ نعم ، أصبحنا نسمع



شعرا من الأعماق يحمل الزعماء والملوك وزر هذه النكبة ، ويهيب بالشعوب أن تثور ثورتها اللاهبة لطرد الصهاينة ـ شذاذ الآفاق ـ واسترداد هذه البقعة الغالية من الوطن العربى .

واو جمع ما نشر من دواوين عن فلسطين لوازى جميع ما نشر من الشعر ، فى مادة من مواده ، فى مختلف العصور ..

وبعد نكبة فلسطين جاء العدوان الثلاثى على مصر فكان صوت الشعر مدويا ، وكان بين الأسلحة الحادة التى هزت ضمير الأمة العربية لتقف صفا واحدا للدفاع عن كنانة الله ..

قد يقول قائل وما قيمة هذا الشعر فى هذا العصر المادى الصارخ الذى لا يؤمن الا بمنطق القوة ..

ولا نجاريه برأيه ، ولا نفلسف هذا القول ، فنحن نؤرخ أطيافا من شعرنا المعاصر .. وما كان على الشاعر ، وهو يرى المأساة بأبشع صورها أن يقف متفرجا دون أن يتفاعل معها ويؤرخ بعمق ايمانه ظروفها .. وللكلمة المخلصة الصادقة المنبعثة من الأعماق أثرها غير المنكور فى توجيه الشعوب نحو أهدافها ومثالياتها ..

وبعد فأجدنى قد ابتعدت عما أنا بصدده ..

فلأعد الى صميم الموضوع لأقول ان ساحة الشعر لم تخل ، رغم الفترات العصيبة التى تعيشها الأمة العربية ، من نفحات يعبر بهـا الشعراء عن هواجس احلامهم ونبضات قلوبهم التى تستحيل فى آذاننا اغانى وأناشيد ..

وقد لا يمر يوم الا وتقذف المطابع ديوان شعر جديد .. من كل بقعة من بقاع الوطن العربى ، وان دل هـذا على شىء فعلى هيجان ((**الذات العربية**)) المرهفة الاحساس ..

وامر بعـد هـذه المقدمة القصيرة التى لم استوف فيها كل ما يجب أن يقـال عن الشعر خلال النصف الأول من القرن العشرين – الى وقفات اقصر مع هذه الدواوين التى تستوى على مكتبى فأحس بالرغم من طيب عبقها وحر مواجيدها – احس بوقر العتب المر وقد استحال أزورارا سجية الشعراء الذين يهمل الحديث عن انتاجهم .

مرحلة جـديدة للشعر العربى

وأبدأ بديوان ((غيوم ظامئة)) لوديع ديب ، وهو أديب لبنانى ليس له شهرة كبار الشعراء أو عمالقة الأدب ، قصر جهده على التدريس ، ومع هـذا فقد شارك فى الدراسات الأدبية وأصدر رسالة جامعية عن ((**الشعر العربى فى المهجر الأمريكى**)) ودراسة ثانية فى قواعد اللغة العربية وضع لها اتجاها جـديدا فى تدريسها بعنوان ((**نحو جديد**)) ، ومع غوصه فى مشكلات النحو مع سيبويه والمبرد ، ومع معاناته تدريس طالباته القواعد التى تأخذ عليه وقته وتفكيره – يجد هذه الفترات الحالمة ليرسم بعض أمنياته وأحاسيسه فى مقطوعات من الشعر الوجودى فأصدر ديوان ((**قلب يغنى**)) وأتبعه بـ ((**غيوم ظامئة**)) تجعلنا نعيش معه فى جو لبنانى عبق ، مع الخمائل والينابيع ، فى الأودية والروابى ، تحت شـجرات الأرز وعلى قمم الجبال – فى الصيف وفى الشـتاء ، فى الخريف والربيع ، وما أجمـل تشبيهه أشجار اللوز بسرب من الحسان ، وهو يشهد مولد الربيع :

وأطـل اللوز سربا من حسـان
فى أياديهـا كؤوس من جمـان
ليتنى فى الركب من عرس الزمان

أسـكب الأضـواء راحا
انسـج الفيم وشـاحا
هـازئا بالعاصـفة
والرعـود القاصـفة

وتنال القرية اللبنانية من وصفه أبلغ وصف – القرى التى ترفل أرضها بالأقحوان وتشدو طيورها أعذب أغنيـات الحنـان ، ودورها ومنازلهـا ، فيللاتها وقصورها المنتشرة هنـا وهناك ...

دور كأعشـاش العقـاب
علقت بأجفـان الهضـاب
ومنـازل فوق الـذرى
نثـرت على قمـم الروابى

انك تعيش مع الشاعر فى جو لبنانى عبق ، يسمعك الحانا شجية عذبة تدغدغ شعورك ، وتهدهد احاسيسك فتجعلك تتخلص فترات من ضجيج المشـاكل وصـخبها الى حياة الدعة والراحة والاطمئنان . على أن هذه النفحات التى تصور لبنان فى جمال طبيعته – فى ترفه ونعيمه لا تمنع الشاعر **أن يصور بؤس الانسان اللبنانى الذى يكابد مضض العيش والذى كثيرا ما تذهب جهوده طغمـة الرأسماليين والمرابين الذين يعيشون على بؤس الأفراد والجماعات ..**

يقول فى وصف المرابى :

يعيش للسـحت لا يرثى لذى وصب
ولا يبـالى بغـير الغنم من أرب
يعطيك قرشـا ويبغى ضـعفه بدلا
كأنه عائش للسـلب والحـرب
كحالب الشـاة يمرى ضرعها نهما
وطفلهـا قربهـا يثغـو من السغب

وأثاره منظر طفل فلسطينى يبيع ((**البسكوت**)) حافيا عاريا فوصفه بقوله :

يا طفـل من الفـاك فى عالم
لا وازع فيـه ولا رادع
غنيـه من تخمـة يشـتكى
وجـاره فى فاقـة راتـع
يا جائعـا والزاد فى كفـه
شـبيه شعب خانه الطـالع
بالله لا تعتب على مـوطن
ما فيـه الا الشـارد الضائع
حـكامه لاهـون عن أمـره
وكلهـم فى عرشـه طـامع

وحسبى هذه المقاطع . وقد تضمن ديوانه الكثير من الصور التى ترسم هذه النماذج البشرية التى تواجهنا كل يوم .

ان قيمة الشاعر عندى هو الذى يعبر بصدق عن التجارب الانسانية والعواطف البشرية ، ولم يشذ **وديع ديب** عن هاتين الظاهرتين .

شاعر الرقمتين

ويطالعنا أمين نخله ، وهو فى الذروة من شعراء لبنان وأدبائه الفحول — يطالعنا بديوانه الجديد « ليالى الرقمتين » ..

ويقع العنوان من نفسى موقعا حسنا .. ولا اكاد احدق به ، وقبيل أن اقلب صفحات الديوان ، حتى رأيتنى اقذف الى الماضى البعيد — الى العصر الجاهلى .. اذ ما من أديب يذكر ليالى الرقمتين الا ويذكر الشعراء الذين تغنوا بها ولا سيما **زهير بن أبى سلمى** ..

وقلما يمر بذهنه مدلولها اللغوى .. فمدلولها الجغرافى أغلب ..

فالرقمتان هما ثنية الرقمة ، وهو مجتمع الماء فى الوادى يقال : « عليك بالرقمة ودع الضفة » ، ورقمة الوادى حيث الماء وضفتاه ، وقيل الروضة .

هذا هو المدلول اللغوى .. أما الجغرافى فالرقمتان : قريتان بين البصرة والنباج ، وقيل احداهما قرب المدينة والأخرى قرب البصرة ..

نعم ، مر بخاطرى وأنا أحدق بالعنوان قصيدة زهير فى مدح الحارث التى يفتتحها بقوله :

أمن أم أوفى دمنة لم تكلم
بحومانة الدراج فالمتثلم

ديار لها بالرقمتين كأنها
مراجيع وشم فى نواشر معصم

وقلت : ان أمين نخلة سينقلنا بشعره الى تلك البقاع ..

ولا أستغرب هذا فقد عاش مع فطاحل الأدب العربى — مع عبد الحميد وابن المقفع والجاحظ يحتذى أساليبهم وتجاربهم فى الكثير من عباراتهم ، وشأنه فى الشعر كشأنه فى النثر ينثال على طرف لسانه المختار من شعر الجاهليين والأمويين والعباسيين ، وأئمة البلاغة من المعاصرين من الرافعى الى البشرى ومن البارودى الى شوقى ..

وافتتح الديوان واقرأ بعض المقطوعات واذا بى مع صور ونفحات لبنانية الطابع والعرف والشذى . ويظهر ان احاديث القدامى وشعرهم عن ليالى الرقمتين وهو الملتصق بالأدب العربى القديم كما قلت — هو الذى جعله ان يتمثل بهم .

اقول ان صديقى لم يوفق بهذه التسمية اذ مهما بلغت ليالى الرقمتين وأحاديثها من رقة وبهجة وعذوبة فهى دون ليالى لبنان بكثير ..

كنت أود الصديق الأمين الذى عاش جواء لبنان فى شتى مظاهره والوانه شابا وكهلا ويعيشها الآن فجر شيخوخته المزهوة — هذا الشاعر الأديب الذى عب حتى امتلأ من الأدبين العربى والافرنسى — والكلاسيكى منهما بصورة خاصة — كنت أود أن يعطى ليالى لبنان ذات الحواشى المترفة ومباذلها الندية ومعابثها المختلفة التى كادت تنافس ليالى باريس — كنت أود أن يتناول تلك الليالى بالوصف وأن يضم الديوان صورا عن ليالى لبنان لا عن بعض مظاهر طبيعته وهذه الهواجس الحلوة التى داعبته فى شتى المناسبات ، وهى وان تكن جديرة بالتدوين ، ولها نكهتها وسحرها — وتاريخ الأدب اللبنانى يحرص على جمعها فى ديوان — الا انها لا تعطى الصورة المشعة لليالى لبنان التى أطلق عليها تجاوزا ليالى الرقمتين وقد كادت تكون منها فى الصميم !! ..

وقد يسأل القارىء ما مضمون القصائد ؟ . يقول الشاعر :

« هذا هو الكتاب الشعرى الذى أخرجه اليوم بعد أخويه : **« دفتر الغزل »** و **« الديوان الجديد »** . لم أغفل فى قصائره ، ولا فى طواله ، شدة النظر الى « سر » الصبا ، والتمسك ما استطعت التمسك بأذيال صوابه ، حتى اننى قد عشت أيام عمرى وكأنى ابرة الشمال ،

دائم الالتفات الى تلك المجالس .. فماذا أراني صنعت ؟ وبأى شىء أتيت ؟ .

« اللهم انها ابيات فى الوفاء لأحبة خرجوا من الدنيــا ، ورافقتنى عليهم الحسرات ، وفى وجــد حملته بين اللحم والعظم من غلبة هوى اشفق من البوح به ، ولو بأدنى اشارة .. وفى مشاهد أنيقة من الطبيعة وما تفيض من انس وحياة على الناظر اليها ، وما تتصباه وتناجيه ، وثم أبيات فى الشعر والأدب ، وما ينبغى لهما ، الى ابيات فىالتجارب والعظات ومناعم المجالس، ولذائذ الشراب واللهو ، وفى اغراض اخــرى متفرقة ..

« فياليت شــعرى ! أفى هذا كله قد قلت الذى اجـد ، وفى هذا كله كان الجـد صوب قلبى ، والورق رقاع خواطرى ؟ أم ان حجــل الجبال شبيه بألوان صخرها ، ليس غير ! .

« الا انه من تمام السعادة لى فى هذا الكتاب أن اكون وفقت فى بعض المواقع من مقامات القول الى نقــل ما أريد من مغمضات الفكر الى بياض الورق ! .

وعفاء الله ، بعد ذلك ، على ما كان من شق النفس بين الصحيفة والدواة ... » .

وفى سؤال نفسه عما اذا وفق الى أن ينقل ((**مغمضات الفــكر**)) الى ((**مقــامات القول**)) يجعلنا نقف وقفة قصيرة عند هذا القول ..

فالواقع ، أن الشــاعر يملك ناصــية لغته ويحتذى ، كما قلت ، أساليب أساطين البلاغة ويحرص دائما أن يلبس الفكرة التى تخطر له أجمل الأثواب المزركشـــة ، ولا يهمه أن تكون ثيابا عباسية أو أندلسية شريطة أن لا ينبو عنها النظر ، وأن تثير الفكر ، وأن لا تنأى ، وهذا اقصى ما يحرص عليه ، عن روح العصر ..

ونمر مرورا سريعا بعنـــاوين القصـــائد والمقطوعات فاذا نحن ازاءخليط عجيب من نفثات حلوة ، فمن ((**طيب الشــوق**)) الى ((**فرحــة التــذكار**)) الى ((**بيت الحبيب**)) الى ((**مأتم الورد**)) فنعيش مع الشاعر فى جو من الشوق والحنين ، **ومن الوجد والحب والأنين** ..

بينى وبينك مالا تحمل الرسل !
والشوق أطيب مما تطعم القبل
قد هون البعد ان الشوق يدركه
والظن من زعمات الوهم والأمل
اقول للهاتف المشتاق فى سحر :
يا مالىء الدن دمعا اننى ثمل ..

وفى فرحة التذكار :

ذكرتك بالــوادى ، وبالمـــاء ، والغصن
وليس حبيب عن حبيب بمســتغن
حلا الروض ــ روض الحب ، وافتر نبتــه
وحـــل على أغصـــــانه رائق المزن
كأن لم يكن بينى وبينــــــــك فرقـــة
ولا غبت عن عينى ، ولا ملت عن أذنى !

ويبكى آنسة قضت أجلها قبل أن تجاوز من العمر ستة عشر عاما :

بكى الــكون فى عينى على عمــر وردة
قصــير ، وأعمــار الورود قصـــار !
ايلمع ضـــــوء فى النجــوم ولا أرى
كأن دمــوعا فى العيـــون تحــار !
وهــل دفقــات المــاء فى النهر لم تكن
غــزارة دمـــع للبــكاء يعــار ؟!
وهــل عنـــد أسراب الحمائم ضجة
على غـير شــمل فرقتـــه ديار ؟!
وهــل من نسيم مــر لم يلق زهـــرة
تقــول له : « كيف الحبيب يزار » ؟

والى شعره فى الوفاء لأحبة خرجوا منالدنيا ورافقته عليهم الحسرات وصف طبيعة لبنان ــ صيفه وشـــتاءه ، ربيعه وخريفه ، أرزه وصنوبره ، ورده وزهوره ، وقد بلغ الغاية فى قطعة تصويرية لشتاء لبنان أوقن أنه اعتصم فى ليلة من الليـــالى فى قمم الجبل وقد دهمته الطبيعة ببرقهــا ورعدها ، بمطرها وثلجها ، بأنوائها وعواصفها ، فكتب ، وبيده الكأس وهو يدور ، حول المدفأة يشاهد جلال الطبيعة فى قسوتها ــ **كتب هذه القطعة التصويرية :**

شــيخ الــرياح الهــوج والأنواء
أولى الفصـــول بمدحــة غراء
لا يعرف الوادى الأغن ، ولا الربى
لولاه ــ ما لبس الحــلة الخضراء

وينقضى فصل الشـــتاء ، ويعقبه الربيع وتشرق الشمس فينتشى الشاعر ، ويستقبل اشعتها برعشـــة المحب الوامق الذى التدمق بكل حنية من حنايا لبنان :

قامت الدنيـــا على طيب الخبر
ألف أهلا بك : يا أخت القمر !

فى صـــدوع الأرض عيـــد حافل
وعلى النبت ، وفى عليــــا الشجر
حـــرك الأرز على تيـــــه به
ووقار ، فى صـــبا اليوم الأغر

ان أمين نخله قصـــير النفس فى شعره ، ولا يعيبه هذا حين يصوغ الفكرة أو الهاجسة فى ديباجة مشرقة ، صحيحة السبك الى رقة كلام وجـزالة أســلوب فهو كحافظ ابراهيم صانع ماهر ، وهو وان لم يستطع أن يتحرر من وحـــدة البيت ليجعل من القصـــيدة وحدة موسيقية متماسـكة فقـد استطاع أن يضفى على شعره الكثير من الصور البيانية التى تثير فينا أحاسيس جمالية وانفعالات وجدانية هى بعض ما يتميز به .

انه يمثل الطبقة المحافظة من شعراء لبنان الفحول وأدبائه المبرزين الذين حرصـــوا كل الحرص على ديباجة بلغاء العرب والتى كادت لبنان تفتقده ــ واأسفاه ! ..

ولعل هذه الخصائص الأصيلة فى أمين نخلة هى التى جعلت **شوقى** يراه خليفة له فى امارة الشعر !! .

سامى الكيالى

ديوان جديد لماوتسى تونج



• فى طبعة فاخرة يصدر قريبا ديوان من الشـــعر للزعيم **ماوتسى تونج** عن دار أرجييه بباريس .. أما الرسومات ومنها هذا الرسم فللفنان **سلفادور دالى** .. والرسم المنشـــور هنـــا يعبر عن القصائد الثلاث التى ننشرها هنا ايضا .. وهى قصائد قصيرة جـــدا تتكون كل واحـــــدة من ١٦ حرفا صينيا .. وقد كتبها ماوتسى تونج سنة ١٩٣٥ أثناء **«الزحف الطويل»** .

ترجم الديوان الى الفرنســـية **هوجو** الأستاذ بجامعة تانكين :

يا لها من جبال !
أستحث جوادى وأنا فوق السرج .
أستدير ؛ يالها من مفاجأة !

انى على بعد ثلاث خطوات ، ثلاث بوصات من السماء .

يا لها من جبال !

يالها من أنهار غاضبة ، ويالها من بحار ثائرة !

انها غارقة فى ركضها ،

آلاف الجياد التى تنعم باللذة .
يالها من جبال !

يا لها من جبال !
تخترق السماء دون أن تكل .
والسماء تنحنى ،
تنحنى لهياكلها المقدسة .



غادة السمان وأزمة القصة القصيرة

القصة القصيرة عندنا ماتت ولم يبق لها الا أن تدفن أو تحنط وتوضع فى متحف التاريخ الثقافى ، ولم يبق أمام النقاد الا أن يترحموا عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء ! .

وعبثا نحاول تسطيح الظاهرة ـ ظاهرة اختفاء القصة القصيرة ـ بارجاعها الى أسباب وهمية أو واهية فيها من التفاؤل ما يكاد يصل الى درجة السذاجة ، ومن الاعتساف ما يبتعد بنا عن تصوير الواقع ... فليس يكفى عند المتفائلين أن تظهر مجموعة أو مجموعتان أو حتى ثلاث مجموعات ليقال ان القصة القصيرة لا تزال بخير وان تيارها لم يتوقف عن الجريان .. فهذه المجاميع الثلاث التى ظهرت فى الآونة الأخيرة .. «الناس والحب» **لأبى المعاطى أبى النجا** ، و«خطاب الى رجل ميت» **لصالح مرسى** ، و«وجه المدينة» **لأحمد هاشم الشريف** لا تشكل موجات فى تيار أكبر ينتظمها ولا هى دوائر صغيرة فى حركة أعرض وأعمق ، وانما هى فى أسعد الأحوال انفعالات فردية تعبر عن أصحابها أكثر مما تعبر عن اتجاه أدبى غامر ، وتصدر عن ذواتهم أكثر مما تصدر عن الوجدان الجمعى بعامة . وليس أدل على ذلك من الفروق النوعيــة ولا أقول الفردية بين كل من هؤلاء الثلاثة ... **أحدهم رومانسى بلا حركة رومانسية ، والآخر واقعى بلا اتجاه الى الواقعية ، والأخير لا يزال يتحسس طريقه المذهبى .**

وليس يكفى كذلك عند ذوى النوايا الطيبة من دعاة التفكير العلمى أن تفسر ظاهرة اختفاء القصة القصيرة بتعقد التعبير الفنى نتيجة لتعقد حياتنا الحضارية ، فالقصة القصيرة لأنها عنصر أدبى بسيط كانت تعكس حياتنا الأقل تعقيدا بعكس المسرح الذى هو بنــاء أدبى مركب من مجموعة من العناصر جاء بعكس تطورنا الحضارى فى الوقت الحاضر ؛ **فهذا التفسير ينطوى على طيبة القلب أكثر مما ينطوى على سلامة الفكر ،** فمهما بلغت حضارتنا الحديثة من التعقيد

● القصة القصيرة عندنا ماتت ولم يبق لها الا ان تدفن أو تحنط وتوضع فى متحف التاريخ الثقافى ، ولم يبق أمام النقاد الا أن يترحموا عليها ويذكروها بعبارات الحب والوفاء ! .

● ليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى فى الا أكون حرة ! .

● هذه هى غادة السمان فى تعبيرها الصارخ عن قضيتها .. قضية المرأة ، وتصويرها الحاد لجيلها ، جيل الضياع واحساسها الملتهب بعصرها .. عصر الغربة والغرابة والاغتراب .

جلال العشرى

والتركيب فهى ليست أكثر تعقيدا ولا تركيبا من الحضارة الغربية فى النصف الثانى من قرنها العشرين ، ومع ذلك لم تختف القصة القصيرة من فوق سطح هذه الحضارة ، ولم يقل أحد أنها تعبير أدبى بسيط لا يتجانس والتعقيد الماثل فى هذه الحضارة ، والا بماذا نفسر ظهور رواد القصة القصيرة المعاصرة من أمثال **جون هوسون فى فرنسا وايريس ميردوخ فى انجلترا وألبرتو مورافيا فى ايطاليا وجنتر جراس فى ألمانيا و أو . هنرى فى الولايات المتحدة .**

وليس يكفى أخيرا أن نفسر أزمة القصة القصيرة باختناق الطلائع الكاتبة وعجزها عن الوصول الى مجالات النشر ، أو بانغلاق مجالات النشر أمامهم بحجة أن القصة القصيرة لم تعد المادة المقروءة فى الصحيفة أو فى المجلة أو حتى **فى الكتاب ، فالأقلام الرائدة فى أدبنا المعاصر هى نفسها الأقلام التى كتبت القصة القصيرة فى سنوات المد القصصى ، وهى نفسها الأقلام التى فرضت القصة القصيرة كأروع وأمتع شكل من أشكال التعبير .** فاذا كانت الكتابات الشابة قاصرة عن الوصول الى القارىء ، عاجزة عن أن تبعث الروح فى جسد القصة القصيرة بعد أن فارقته الحياة ، فليس العيب فى الأشياء وانما هو فى الكتاب أنفسهم ، أولئك الذين لا يستطيعون أن يضربوا ضربتهم فيعيدون للقصة القصيرة سلطانها ، ويسرقون الأضواء من فوق خشبة المسرح التى جذبت اليها كتاب القصة القدامى .. أولهم **يوسف ادريس** وآخرهم **فاروق منيب** وبينهما عدد ضخم من الأدباء من بينهم **نعمان عاشور ، ولطفى الخولى ، ومصطفى محمود ، وألفريد فرج ، وعبد الله الطوخى ، ومحمود السعدنى ، وصلاح حافظ .**

هذه المجموعة الجديدة

أقول هذا كله فى مطلع كلامى عن المجموعة القصصية الجديدة التى ظهرت حديثا فى بيروت

للأديبة الشابة **غادة السمان** . فأهميــــة هذه المجموعة لا تنحصر فى قيمتها الفنية من حيث هى عمل فنى ممتاز ، ولا فى قيمتها المرحلية من حيث هى مرحلة جديدة فى تطور الكاتبة الفنى ، ولكن أهميتها الحقيقيــــة فى أنها موجة فى تيار أكبر هو تيار القصة القصيرة الذى يغمر الأدب البيروتى كله على نحـــو ما يغمر المسرح أغلب انتاجنا الأدبى فى هذه الأيام . **فالقصة القصيرة هى النغمة الغالبة على انتاج الجيل الكاتب فى بيروت ، ولا يقف الأمر عند مجرد الكتابة والتعبير بل يتعداه الى محاولة الكتاب أن يتعرفوا على الملامح الفــذة والسمات الفريدة التى تشكل الأدب البيروتى طابعه الخاص وأسلوبه المميز** ، والذى ليس ترجمة ولا اقتباسا من آداب الأمم الأخرى . ففى الوقت الذى تعانى فيه قصتنا القصيرة أزمة حادة وخطيرة نتيجة لتحول كتابها الى المسرح ، نجد أن القصة القصيرة فى بيروت على جانب كبير من الازدهار والانتعاش ، بل لا أغالى اذا قلت **ان بعض كتاب القصة فى بيروت انمـا يقفون بحصـادهم القصصى على أبواب الأدب العالمى** .

هكذا تلاقى فى بيروت الكيف والكم جميعا فى بوتقة واحدة انصهرت فيها تجارب جيل بأسره من الكتاب بينهم **سهيل ادريس وليلى بعلبكى وجبـرا ابراهيم جبرا وأديب نحـــوى وليلى عسيران وديزى الأمير وعبد السلام العجيلى وصـباح محيى الدين ويوسف شرور** والكاتبة التى نكتب عنها الآن .. **غادة السمان** .

حرية عدم الحرية !

وهذه المجموعة الثالثة لغادة السمان شبيهة بمجموعتيها الســـابقتين من حيث المضمـون أو الفحوى أو القضــــية بوجه عام ؛ فمجموعة « **ليل الغرباء** » مثل مجموعتى « **عيناك قدرى** » و « **لا بحر فى بيروت** » تدور حول ظاهرة الضياع والاغتراب ؛ ضياع الفتـــاة البيروتية وغربتها فى عصر حصلت فيه على حريتها كاملة .. لا حريتها السياسية أو الاجتماعية فحسب ، ولكن حريتها الاقتصادية أيضا ، حريتها فى أن تخرج من عملها لتتجه الى بيتها ومعها من تشاء امعانا فى تذويب الفوارق بين الجنسين .. « **الليلـــة ، الآن ، سأدعو شـابا ما الى الرقص ، ثم الى العشاء وأذهب به الى أفخر مطاعم المدينـــة ... واذا أعجبنى فسأرافقه الى غرفته ، وأبقى معـــه فترة ما ، ثم أتركه له على المنضدة قبل أن أمضى**



ورقة نقدية مناسبة ، العلاقات الجديدة ليس فيها رجل وامرأة ، فيها طرفان .. أى طرفين » وتلك هى حرية الفتـــاة الجـــديدة .. حرية « **جولييت** » عصر الذرة حتى أصبحت هـــذه الحرية نفسها هى المشكلة ، فليس يكفى المرأة أن تشعر بالحرية ، وانما لابد لها من أن تتحرر بالفعل ، من أن تتمرس بالحرية ، من أن تصرخ بأعلى صوت .. أنا حرة .. حرة حتى فى ألا أكون حرة ! .

ولكنها سرعان ما تشـعر بأن سماء حياتها تمطر .. **تمطر بردا رماديا وسأما** .. تمطر ببلادة ودون انقطاع تمطر كل يوم أمسية أخرى كئيبة تحسها نصلا حادا لسكين ينغرس فى بطنها ببطء ومَوات فتعود لتصرخ من جديد « أنا قنفذ وقفت أشواكه ، على أن أنتمى الى هذا العالم ما دمت عاجزة عن العودة الى القرن التاسع عشر ، « ليلى » سئمت من مضاجعة أشعار « قيس » طيلة قرون » . **أى أن الحرية التى تريدها المرأة ليست هى حرية التخلص من القيود ولكنها حرية اختيار القيود ، حرية الانتماء الى مذهب أو عقيدة أو نظام ، حرية الارتبـــاط بشخص أو بشىء أو بموقف ، لأن الحـرية بلا انتمـاء ولا ارتباط هى حرية شـكل بلا مضمون ، حرية اطار بلا فحوى** ، حرية لا تستطيع أن تخرج من ذاتهـا لتنال غيرها لأنهـا حرية حبيسة هذه الذات ،

واذا بقيت الحرية حبيسة الذات قضت على نفسها وعلى الذات معها لأنها لا تستطيع أن تجد موضوعها فى الواقع الخارجى ، ولأنه لا يمكن للذات أن تكون موضوعا للذات والا تحولت الى حطب أو رماد .

لذلك رأينا **غادة السمان** تصرخ على امتداد قصص هذه المجموعة مؤكدة انها حرة غير مقيدة .. غير مرتبطة .. غير منتمية ولكنها فى الوقت نفسه تريد أن ترتبط وأن تنتمى وأن تشعر بالمسئولية ، **فاذا كانت لا تعرف ماذا تريد فلا أقل من أنها تعرف مالا تريد** ، وهي فى بحثها عن الانتماء تحاول الا تكون مربوطة بشيء بل مرتبطة بشخص ، برجل ، بانسان .. « ما الفرق وأنت يا حازم ، أنت وحدك تثير فى نفسى احساسى بأنوثتى ، ومعك وحدك أستحيل امرأة ... أما الآن فلا جنس لى ، لا جنس لى على الاطلاق » . فالرجل هو الذى يضع فى يدها القيود .. القيود التى لا ترى ولا تحس والتى نطلق عليها اسم الحب ، فباسم الحب ترحب المرأة بهذه القيود التى لا ترى لأنها تشعر غريزيا وعاطفيا وعلى المستوى الاجتماعى بأن **قيود الحب هى أعلى مراحل الحرية** ، وأن حريتها الحقيقية لا الوهمية فى أن تكون مرتبطة بحياة الرجل الذى تحبه ، فى أن تكون لأحد أو أن يكون لها أحد ، فى أن يحتفظ بها رجل لأنها فتاة .. فهى لم تتحرر بعد لأنها لم تحب حتى الآن « لن أكون لك أبدا الا اذا تأكدت من أنك تحبنى .. لا أريد أن أجد نفسى ذات يوم ممددة على أريكتك زنخة ولزجة كهذه السمكة .. شيء واحد يجعلنى أبدا شهية فى طبقك ، أبدا متجددة وعطرة .. **الحب** . » .

وتفسير ذلك وجوديا أن الحب لا يعنى فناء الذات فى الغير كما قد نظن لأول وهلة وانما هو يعنى افناء الغير فى الذات ، أى أن المرأة لا تذوب حقيقة فى الرجل وانما هى تحيله الى طبيعتها وتفنيه فى ذاتها وتتصوره دائما على غرارها ؛ فالصورة التى لديها عن رجلها صورة من ابتكارها هى ومن نسج خيالها ، ولذلك كانت فكرة الحب من أول نظرة فكرة صحيحة لها تبريرها الوجودى .. **فالنظرة الأولى هنا هى فى صحيحها النظرة الأخيرة من حيث أن المثل الأعلى لموضوع الحب كان ماثلا من قبل فى ذات المحب** .

ولكن القيود التى لا ترى ولا تحس كثيرا ما توجع وكثيرا ما تؤلم لأنها لا تخرج أولا عن كونها قيودا ، ولا يكف صاحبها بعد ذلك عن الشعور بالحصر والضيق والاختناق ... فاكتمال الحب من شأنه القضاء على الحب ، وبلوغ السعادة يحمل فى طياته حبوب منع السعادة . فاذا كان الحب حركة مستمرة شرطها التبادل وهدفها اثراء الذات ، فان بلوغ الحب غايته يعنى ابطال الحركة وايقاف التبادل ومنع ثراء الذات . وهذا هو السبب حسب تفسير بعض الوجوديين فى أن المحب عندما ينجح فى تحصيل موضوع الحب ، يتوقف الحب عن الاستمرار سواء أكان ذلك فى صورة زواج أم فى أية صورة أخرى ، وهو السبب أيضا عند هؤلاء الوجوديين فى أن كبار الكتاب والأدباء يحرصون دائما على ابقاء دائرة التوتر العاطفى مفتوحة تطويرا لأحداث القصة وتأكيدا لحركة الصراع والا توقفت حوادث القصة بالضرورة .

وهكذا نرى غادتنا الأديبة يهمها البحث عن الحب أكثر مما يهمها تحصيل موضوع الحب ، ويهمها الجرى وراء السعادة أكثر مما يهمها بلوغ هذه السعادة ... وهذه المفارقة الوجودية التى فيها من التوتر والانفعال بمقدار ما فيها من الخصوبة والثراء ، انما تجيء خصوبتها لحساب الفن ويجيء توترها على حساب حياة الفنان .. وفى هذا المدار البيضاوى ذى القطبين تدور قصص « **ليل الغرباء** » .. **سطور ضائعة لفتاة مثل سطورها .. ضائعة** .

مذنب أو غير مذنب !

ولكن تجربة الغربة أو الضياع على الوجه المعنوى سرعان ما تتخذ على الوجه المادى صورة أكثر تحديدا وتجسيدا هى صورة تجربة العقم .. فعلى الرغم من أن كاتبتنا ضائعة تحاول أن ترتبط ، غريبة تريد أن تنتمى الا أنها عبثا تحاول وعبثا تريد .. **فكل شيء من حولها عقيم** ... عقيم على أكثر من معنى وبأكثر من صورة ... فالعقم على المستوى البيولوجى نجده فى القصة الأولى « **فزاع طيور آخر** » والعقم على المستوى الاجتماعى نجده فى القصة الثانية « **المواء** » والعقم على المستوى الروحى نجده فى القصة الثالثة « **بقعة ضوء على مسرح** » وعلى المستوى الأخلاقى نجده فى القصة الرابعة « **ليلى والذئب** » وعلى المستوى الدينى نجده فى القصة الخامسة « **يا دمشق** » ثم نعايش تجربة العقم على المستوى الفلسفى أو الميتافيزيقى فى قصة « **أمسية أخرى باردة** » . وأخيرا نعايش هذه التجربة على

مستوى الخرافة والأسطورة فى قصتها الاخيرة « **خيط الحصى الحمر** » .

فالعقم فى كل مكان .. وفى كل اتجاه ، العقم قد سبل العيون والعقم قد غطى الجباه وها نحن نراه فى القصة الأولى عقما جنسيا يحيل الكاتبة الى شىء .. اى شىء ، يزرعهـا فى قطار بطىء يخترق صحارى شاسعة ، وركابه لا يعرف بعضهم بعضا وكل منهم يتحدث لغة لا يعرفها الآخر ، ولا أحد يدرى الى أين يمضى ولا من أين أتى .. **حتى السماء تمطر بردا رماديا وسأما .. تمطر ببلادة واستمرار** ، والقطـة تموء مواء فظيعا تتمزق له الأحشاء ، وفزاع الطيور مفروس هناك فى آخر الحديقة بلا حراك .. « انه قاض » وفى كل ما يدور ظلم لى .. ولكنه أيضا رجل أعمال كبير .. وربما تسرب ذلك الجزء من شخصيته الى علاقتنا .. عواطفـه تخضع لقانون العرض والطلب .. ان تجهمت هش لى ، وان صمت اغرقنى بفصاحة مفاجئة .. ان بدوت راغبة به استخف بى ، وان أعرضت عنه اشتعل وجدا » . حتى أحكامه القضائية تخضع للصدفة العشوائية فهو يدخل الى المحـكمة وفى جيبه مجموعة من الأوراق المطوية ، على كل ورقة كتبت كلمة : **مذنب أو برىء** ، وبأصابعه العمياء يختار مما فى ظلمة جيبـه ورقة ما ثم يفتحها ويقرأ ما فيها مذنب .. برىء .. هكذا بلا منطق ولا تبرير .

ـ المفروض انك تمثل عدالة الآلهة ..

ـ اننى أطبقها على طريقتهم .. حاولى أن نفهمى .

ـ هذا الحاد . ما ذنب الآلهة ؟ .

ـ انى أقلدهم ، باخلاص ! .

ـ وتسلم مصير الناس لعشوائية الصدفة ؟ .

ـ الصدفة اله العالم .

ـ أنت مجنون .

ـ وأنت غبية .. ما تزال اللعبة تنطلى عليك .

ولكن لم لا تكون غبية حقا وها هى السماء تمطرها عشوائية .. **زواج بلا حب .. وحدة بلا أطفـال .. عيشة بلا حياة** .. انها ترسم عشرات اللوحات لعشرات الأطفال ولكن طفلها هى لا يجىء أبدا ! .. انها ترى خادمتها « **تفاحة** » تدفع بطنها المنتفخ أمامها فى الردهة فلا تتصور أن داخل الثيـاب الرثة المحيطة بترهلها طفلا صغيرا ! انها ترى فوق الوسادة قطتها ذات المواء وهى تضعهم دفعة واحـدة ، خمسة أطفال !

« وأنا لا استطيع بكل ما أمتلكه ، وبكل الرجال الذين يتابعوننى بجـوع ، لا أستطيع أن أمتلك شيئا كهذا » . هكذا أبلغهـا الطبيب الآن .. حكما قاطعا لا نقض فيه ولا ابرام .. **لماذا** ؟ لا هو يدرى .. ولا أحد يدرى ... مذنب .. برىء .. عاقر .. تنجب .. مذنب .. برىء .. عاقر .. تنجب .. ثم أصـابع شيطانية عابثة تلتقط ورقة ما ... ثم يقول الطبيب : آسف .. عاقر ..

فالمصادفة غير الموضوعية هى قانون الوجود وهى أصل الحياة .. هكذا شـاءت أن تجىء هى .. وهكذا شاءت ألا يجىء طفلها .. وهكذا كان لابد لها أن تتعاطى الحياة بعبث وعشوائية فتترك أطفالها فى اللوحات جياعا .. تتركهم أجسادا بلا رؤوس طالما أن الآلهة لا تطلق سراحهم ليتدفقوا من بطنها ومن جوفها الى العالم .. ولكن ما ذنب تفاحة .. الخادم المسكينة التى تعانى الما حادا وتطلق صرخات مدوية .. لتؤمن هى بالحادها ولتتخيل أن تفاحة ليست أكثر من حيوان أبله ، وأنها لن تضع الا ماعزا أو كلبا أو فئرانا .. ولكن هنا كائن حى يتلوى ويحتاج الى طبيب ليريحه من الآم الوضع .. فما الذى ستفعله الآن ؟ . انها لاتملك الا أن تخرج ورقة بيضاء تقطعها بعناية الى قسمين وتكتب على القسم الأول « **سأحضر الطبيب** » وعلى القسم الثانى « **لن أحضر الطبيب** » وتخلط الورقتين وتضعهما فى داخل جيبها ثم **تأخذ واحدة** .. وتقرأ .. **لن أحضر الطبيب** . وبهدوء وفتور ترتدى ثيابها وتأخذ مفاتيح سيارتهـا وتترك ورقة لزوجها « أنا عند نورا ونيللى ... سوف نلعب البريدج مع بقية الشلة » .

لأننـــا بلا حب !

ولكن العقم الذى بدأ فى القصة الأولى عقما بيولوجيا سرعان ما يستحيل فى القصة الثانية عقما اجتماعيا ، فالمرأة لا تزال عاقرا .. وبيروت لا بحر فيها .. ولندن وجهها معفر بالتراب .. والمواء المتقطع يعود .. يعود خافتـا مخنوقا « **انه يشبه أنين امرأة مكتومة الفم ، تغتصب عنوة** » .

وكما كان رد الفعـل الطبيعى ضـد العقم البيولوجى هو العبث والاحتـكام الى المصادفة العشوائية ، فرد الفعل الطبيعى هنا .. ضد

العقم الاجتماعى هو الملل والهروب الى البلد البعيد .. الى لندن ، ولكن لندن لا بحر فيها هى الأخرى .. انهـــا مدينة رمادية رجالها جوف ونســاؤها غلاظ والأشــياء فيها تبدو كأحشاء بطن مفتوح « الجدار المقابل لنافذتى مقصوص من أعلاه ، يطل خلفه شبح مرعب ، اكتشفت فى النهار أنه شجرة ضخمة ، ودهشت كيف يمكن لشجرة أن تعيش فى وسط هــذا الحى فى لنـــدن حيث يوحى كل ما حـــولى بالعقم » .

وعبثا تحاول أن تخرج الى الحياة .. ان تجد لها صديقا أو صديقة فقد ضاقت بغرفة أخيها الطالب الشرقى الذى تحول واحدا من شــباب لندن ، واذا كان هو قد خــرج مع صديقته فلم لا تبحث لهـــا هى الأخرى عن صديق .. ها هى جارتها « دزدرا » تراقص صديقها « شارلز » وتنصحها بأن تنتقى شابا من شبان لندن تقضى معه وقتا طيبا .. ولكن هذا الجيل الجديد فى لندن يرعبها ، لرجاله شعر طويل ونظرات مخنثة لا تطاق ، وهى .. هى .. كيف تستطيع أن تحب رجلا لا تعرفه ولا يعرفها ، وكيف تستطيع أن تمنح جسدها قطرات جنس خالية من أية مشاعر **« أنا هنا امرأة خرجت للتو من مصنع البشر الآليين ، وجاءت الى مخزن الحب لتشترى علبة معبأة بالجنس ، تطهوها بسرعة وتلتهمهـــا ثم تمسح آثار المائدة ، وينسى ما كان فى أقل من ليلة »** .

لا .. لا .. لتكن ما تكون .. لتــكن امرأة شرقية مثقلة بتراث القرون ، أو فتاة منطوية تعشق الانفراد من أن تتحول الى هــذا المسخ البشرى أو تشــارك فى هذه التجمعات تحت البشرية .. ها هى الآن تحس برغبـــة فى أن تصفع شيئا أو أن تكسر شيئا أو أن تفعل أى شىء ... وتختار الفرار من هذا السرداب .. سرداب الحب الطحلبى الى حيث حبيبهـــــا القديم .. حازم .. حازم الذى كانت تسمعه مواء خافتا متقطعـــــا واصبحت تراه الآن **« بقعة ضوء على مسرح »** .

لأننا بلا مدينـــة !

« حازم .. حازم أين أنت ؟ » .

وكان صـــدى صوتى حادا ملتاعا ، يثير شفقتى ، ثم احتقارى ! .

« حازم ... يا حبيبى ! » .

والبرد الرمادى تنفضـــــه المصـــابيح المحتضرة ..

« حازم ... أين أنت ؟ » .

والزقاق الطويل ، أتعثر بأحجاره النافرة ..

« حازم ، أين يدك ؟ » .

والزقاق الطــويل لم أدر كم ســيصبح موحشا ، اذا لم أجدك فى انتظارى ، كعادتك عند الدرج العتيق .

« حازم ، غدا العيد ... اقرأ ؟ » .

وتحاول أن تسلمه رســالة أبيها التى جاءتها من دمشق ولكن لا حازم هناك ولا أحد ، لا لون ، لا هبة ريح ، لا بصيص ، لا ذكرى ، لا شىء ... **الوحدة فقط والاحساس العميق بالاغتراب** ، وقطرات من الظمأ الروحى تنساب فى طيات جسدها تصرخ باحثة عن الارتواء ... لقد استحال العقم الاجتماعى الى عقم روحى يتخذ صورة الخوف والقشعريرة ، والحنين الموجع الى ارض الوطن حيث الحب الكبير .. ولم لا .. وحبيبها حازم لا يفـــكر فى زيارتها



ولو مرة واحـــدة بعـد أن خرج من السجن والتحق بعمله بالسفارة وعرف من أخيها انها هنا فى لندن ... « أجل ! ان لم تكن رابطة الحب والحيـاة ، فمن أجل رابطـة الموت . ليلتها سمعنا الصفارة ، التصقنا بالجـدار الرطب فى الزقاق العتيق . والقنبلة الموقوتة بين جسدينا تنبض ، ونحن نزداد التصاقا كى لا نسقط الى الأرض . ونزداد اندساسا فى رحم الجدار الرطب اللزج » .

كل هذا ولا حازم هنا .. حتى الاحتفال بالعيد لم يحضره حازم .. هل هو غاضب ؟ هل هنـاك وشـاية ؟ هل صـار مثلهم يدين بلا محـاكمة **وهما اللذان كافحـا طويلا كى لا يدان انسان بلا محاكمة ؟** ان مهارته فى الحب لا تبارى وكذلك مهارته فى الصمت ، اذن فلتحاول هى أن تتصل به .. أن تذهب اليه .. أن تجعله ينطق ولو بكلمة واحدة ..

ـ انت حازم ؟ انت ؟ .

ـ أجل ! انا ، وكما لم اكن أبدا ! .

ـ وحازم الذى عرفت ! .

ـ كان غرا ، مثلك ! .

ـ ثم ،

ـ اكتشف الحقيقة الكبرى ! .

ـ أين ؟ .

فى السجن ! .

ـ ومدينتنا ، واليقين الذى كنا نعمل من اجله ؟ .

ـ ليس فى الحياة حقيقة تستحق أن يموت الانسان لأجلها ...

ـ حازم .. وحبنا ؟ .

ـ حبنا يا مادو .. انه أحد اغطية الفراش التى نستر بها عن أعيننـــا حقيقة ما يدور بيننا ! .

وكان آخر ما رأته وهى تنطلق هاربة .. عكازه .. وفقراته المحطمـة .. واصـابع يده التى بلا أظافر ... وفى المطار .. فى انتظار الطـائرة التى تعود بها الى الوطن تسمع أنين المطرب يتصاعد من الاسطوانة الدائرة « **هجرت مدينتى .. هجرت شمسى ... هجرت سمائى الزرقاء !** » وكم من دموع غافلت عيـون بعض الغرباء ، المحروقى البشرة ، الذين هجـروا مدينتهم لسبب أو لآخر .. ولمدنهم شمس وسماء زرقاء ، وليست كهذا الجحيم ! .

لأننـــا بلا يقين !

غير أن الخوف والقشـعريرة الناتجين عن تجربة العقم الروحى سرعان ما يستحيلان هنا الى نوع من الذعر والفزع ينتجان عن تجربة العقم الأخلاقى .. **فها هو مواء القطة يستحيل الى عواء ذئب ، وصـــديقتها اللندنية تصبح جمجمة حسنـاء عيناها مغارتان للرعب الداكن وفكها الأسفل حـوت يلتهم كل حنـان ...** وبلا جدوى تحاول أن تغرق وقتها فى دروس كليـة الطب حيث تقضى أغلب ساعات النهار أو فى سماع الموسيقى التى تنبعث طوال الليل من مسكنها بالجامعة ، ولا علاقة لهـا بالعالم الخارجى الا من خلال سكرتير أمها الذى يبعث لها فى أول كل شهر بالحوالة المالية ، أما أمها فلا تذهب لتراها أو تفرغ لمراسلتها الا مرة فى كل عام .. فى عيد الميلاد أو فى رأس السنة .. « أمى مشغولة ، مشغولة دائما .. لا أدرى كيف وجدت الوقت ذات يوم لولادتى ، وربما ابقتنى فى جوفها شـهرا اضافيا ريثما وجدت لى فى زحمـة مشاريعها ومواعيـدها وقتا .. ولهـــذا فانا مصـابة أبدا بضيق خائف من الجدران » .

ولا يلبث هذا الضيق أن يزداد حتى تحسه رعبا وتحس معه أن العالم كله ينزف رعبا ،

ولا أحد يحميها من هذا الرعب الا جارها **فراس** ، هو وحده بصوته الدافىء الحنون الذى يعيدها فتاة سوية قادرة على النوم كأية فتاة فى شارعها الحزين . وتتلقى برقية أمها مع الحوالة النقدية .. لعلها برقية التهنئة بعيد الميلاد وتفتحها لتقرأ « **تم الطلاق بينى وبين والدك .. اختارى أحدنا** » . ولا تملك الا أن تضحك .. تضحك بأعلى صوت لهذه النكتة الجديدة : « تطلب منى أن أختار أحدهما ! خمسة عشر عاما وأنا وحيدة ، أتسول يدا كبيرة دافئة كسقف دار . خمسة عشر عاما من جحيم الى جحيم ، وأنا دوما النعجـــة الســـوداء الشاردة .. خمسة عشر عاما وليلى فى الغابة بحثا عن الذئب كى يؤنس وحدتها .. خمسة عشر عاما وأينما حلات الشريرة الشرســـة . **أن اختـــار أحدهما ! .. كأن لى أحدهما كى أختار** » .

ولا تملك الا أن تلقى بالبرقية تاركة مسكنها بالجامعة لتتجه الى أقرب محل تشترى منه

كعكة عيد الميـــلاد .. الكعكة التى ستقدمها لا لنفسها ولكن لجمجمتها الحسناء بعد أن قررت الاحتفال بعيـد ميلاد الجمجمة ... **((يا جمجمتى الحسنـاء ... لو كنت دافئة فقط))** . ولكن جمجمتها لا هى دافئة ولا هى ممن يتكلم أو يرد على الكلام .. اذن فلتبك .. لتبك بمـرارة ولكن بلا صوت ولا دموع ... ولتجر فى الغابة باحثة عن الدفء .. باحثـة عن النشوة .. باحثة عن الانسحاق ، وأخيرا تتكوم ليلى فى صدر فراس .. **فى صدر ذئبها الحنون !** وتقوم ليلى من تحت صـدر الذئب يملؤها احساس باللاشىء لتعود الى مسكنها فى بيت الغرباء لا أحـد مستيقظ الا قطها الكبير **((مدجج))** الذى تستقبله بهذه الكلمات :

ـ مدجج .. هل أمك أيضا سيدة مجتمع كبيرة ! .

ـ مدجج .. هل تستطيع الصلاة ! .

لا مكان للمعجزة !

وهـــذا شىء طبيعى بالنسبة لفتاة فقدت يقينهـــا فى كل شىء .. فى الحب .. وفى المجتمع .. وفى .. الزواج .. وفى الأخلاق .. وها هى الآن تلجأ الى الصـــلاة فهل تجد فى الايمان يقينا آخر جديد ؟ هذا هو السؤال الذى تجيب عليـــه الـكاتبة بقصـــتها الخامسة **((يا دمشق))** حيث تتجلى تجربة العقم الدينى كما تجلت تجربة العقم فى غير الدين من مجالات فبطل قصتها ((حسان)) وطنى مخلص ومناضل ثورى .. يحب مدينته ويضحى من أجلها ، ويحب ماضيه بكل ما يحتويه من تراث ... أمه التى توصيه ألا يأكل لحم الخنزير وان يصلي الصبح قبل أن ينام ، وأبوه الذى يعود من صلاة الجمعة بعد أن يؤذن فى المئذنة التى كان جده يؤدى فيها الآذان ، ودمشق التى تنام فى صدر رمضان كأنهـــا أدت كل ما عليهـــا من جزية الحيـــاة . ((يا دمشق ... يا نبع قاسيون ويا كنزه .. ويا ليلك الوديع .. والوجـــوه الراضية المطمئنة تلتف الآن مترابطة سعيدة حول مائدة السحور)) .

ولكنه يضطر الى السفر .. الى لندن تاركا وراءه دمشق بكل ما فيهـــا من يقين .. أبوه وأمه وسوسن التى تمثل فيهـــا يقين الحب كأروع ما يكون اليقين .. ولكنه فى لندن يلتقى بناس غير النـــاس وعالم غير العالم .. ونساء يختلفن عن سوسن كل الاختـــلاف .. انهم هنا لا يعرفون شيئا اسمه رمضان ولم يسمعوا قط آذان المؤذن ، **حتى القمر لم يعد أسطورة بل أصبح موقعـــا استراتيجيا يتنســـابقون لابتلاعه** . لقد صدم فى يقينه وليس امامه الآن الا أن ينتمى الى هذا العالم الذى تهاجم الأمواج شطآنه بقسوة كأنها أسنان التمساح ، وها هو الغريب يجوب المدينة الغريبة كأنه صائد أسماك نهم لا يشبع . لقد صدم فى أكثر يقينه ولم يبق له الآن الا الجزء المتبقى من هذا اليقين .. **سوسن ..** التى تركها فى دمشق ويراهن على عودتها اليه بنوع من المعجزة كتلك التى أعادت اسماعيل لأبيه ابراهيم بعد أن افتداه بالذبح العظيم .

ولكنه يخسر الرهان ولا تعود اليه سوسن بل ولا يعود هو الى سوسن ، فيسقط من بين يديه يقينـــه الدينى ، ويشعر **كالتـــائه يريد أن يهرب من لا مكان الى لا مـــكان ،** أو كالوحيد فى ساحة معركة انتهت منذ وقت قريب ولم يبق حوله الا القتلى والدم ورائحة الصديد . وصرخة تنطلق من جوفه :

((أسوارك يا دمشق تعلو ، سوسن تلوح من خلف الأحجار الشفافة ، أنا أبتسم للمسلخ ، انهض الى المنضدة الحجرية المجاورة حيث جثة المرأة التى صعقتها الكهرباء ، التصق بها .. سيولد طفلنا ميتا !)) .

الانسان .. الصرصار !

وهكذا فقدت الـكاتبة يقينهـــا فى الايمان ، وعندما يفقد الانسان يقينه فى المعجزة ويكون قد فقد يقينه من قبل فى الحب وفى المجتمع وفى الزواج وفى الأخلاق فان المســـافة بينه وبين الهاوية تصبح قريبة .. قريبة الى أقصى حد ، قريبة بحيث لا يعوق الوصول اليها الا محاولة واهيـــة يحاول فيهـــا الانسان ان يفلسف الأشياء ، وأن يستبدل هذا العالم بعالم آخر جديد .. عالم من صنعه هو ، عالم يجد فيه يقينه الضائع .. **فاذا لم يكن اليقين موجودا فعلينا أن نعمل على ايجاده .**

ولكن كيف نعمل على ايجاد اليقين وهـــذه امسية أخرى باردة ؟ **أمســـية أخرى باردة والـكاتبة تحوم بســـيارتها كمن يبحث عن**

اللاشيء .. عن اللامعنى .. عن اللايسمى !! شوارع .. وجـــوه .. أضواء .. نباح .. أبواق سيارات .. هذا الزحام ولا أحد .. هذه الحياة ولا بشر .. الى أن تلتقى بالانسان الذى يعريها من شرنقة منفـاها ويجردها من ثوب الضياع :

ـ وما انت ؟ هل لديك حقيقة أخرى ..

ـ أجل .. أنا مثلك .. انســــان متعب وممزق ، طيب وشرير ، قوى وضعيف ، وفى وخائن كالبشر جميعـــا .. انك تظلميننى بتأليهك لى .. تعذبيننى بطقوسك وعبادتك . أخشى علينا من جوعك ليقين كبير ...

ما أسعد الشقى عندما يلتقى بشقى مثله ، وما أتعس أن يتحـــول العـــالم كله الى ملجأ للأشـــقياء ... ولم يكن سهوا ولا من قبيل الخطأ أن سألته الكاتبة « وما أنت ؟ » بدلا من أن تقول له « ومن انت ؟ » فهو بالنسبة لهـــا آخر .. وغريب ، وكل « ما » كان آخرا وغريبا فهو بالضرورة « شيء » شيء على الأقل بالنسبة للذات ، ولذلك فان علاقتهـــا به هى علاقة الاتصال اللمسي بالأشياء أو الالتزاج الحسى بالأغيار ، **وعلاقة من هذا القبيل لا يمكن أن ينشأ عنها فعل أو انفعال .. انها علاقة عقيمة كعلاقة السالب بالسالب أو كعلاقة الموجب بالموجب ،** ولذلك فهى تســـأله « هل لديك حقيقـــة أخرى ... » دون أن تكون هناك علامة استفهام لأنها تعلم قبلا أن سؤالها لن يكون له جواب .

سؤال بلا جواب .. هذا هو اليقين الفلسفى الوحيـــد فى عالم لا يقين فيـــه على الاطـــلاق ، السؤال وحده هو اليقين ، وكل ما فى الحياة سؤال بلا جواب .. الانسان سؤال .. العالم سؤال .. الاله ســؤال .. الحياة سؤال .. السؤال هو نفســـه سؤال ! وتلك هى محنة الانسان الجديد .. الانسان المحاصر بالكثير من الأسئلة حتى تحول هو نفسه لا الى سؤال بل الى علامة استفهام توضع ـ أو لا توضع ـ فى نهاية كل سؤال .. وهذا هو سبب الضياع ، بل تلك هى قمة الاغتراب ... « **والصمت ، والظلمة ، والبرد !** » .

ولا تملك « **فاطمـة** » . بعد رحلة البحث عن اللاشيء ، الا أن ترتمى فى أحضـــــان كتاب العدم وكتابات العدم .. وعبثا يتناهى اليها صوت والدها الطيب : « **اتركى هـــذا الكتاب اللعين يا فاطمـــــة ... وتوضئى ، واقرئى صفحات من القرآن ، فالله الذى اكتشفناه فى هذا الشرق ، لا بديل له فى فلســـفات الغرب كلهـــا** » ولكن صوت الايمان كثيرا ما يجىء متأخرا ... فقـــد التهمت فاطمة الكتاب ، والتهمها تيار العدم حتى قامت من فورها الى المكتبة لتبحث عن المزيد :

اليوت يصرخ من دفتى كتابه : أنا انسان الأرض البوار .

كامو يئن : أنا الغريب .

سارتر : أنا الاله .

كافكا : انا المحكوم ســلفا بلا جريمة ، أنا الصرصار .

وجهان (ليقين) واحد !

سقطت اذن الفلســـفة ولم تجد شيئا .. وعبثا يحاول الانسان أن يشيد عالما من صنعه .. فالواقع الخارجى ضاغط وكثيف ولابد للانسان ان يرتمى على شــــطآنه حطاما أو غير حطام ، والذى يعنينـــــا الآن هو أنه بسقوط الفلسفة والاعتراف بقصور العقل وفقدان اليقين بقيمة الفكر ... بحدوث هذا كله ، تسقط المسافة الواهيـــــة التى كانت تفصل بين الانسان وبين الهاوية ليجد نفسه فجأة فى القاع ، ليجـــدها وجها لوجه أمام الصرصار .. **والصرصار هنا هو الرمز المؤسى لنكسة الانسان وارتداده الى عراء الخليقة حيث صباح الخلق الأول ..**

وهـــكذا ظهرت الأســـطورة كما ظهـــرت المعجزة .. **وجهان (ليقين) واحد ،** فكلاهما تفكير غيبى ، وكلاهما يؤمن بشيء خارق للعادة يجد فيه الانســــان عزاءه وسلواه ... وهـــذه هى الحال الذى انتهت اليها الكاتبة بعد رحلة بحثها فى الليل الطويل .. ليل الغرباء .. الليل الذى يخيم عليه ذلك القرص الأبيض البليد الذى يسمونه .. القمر .

ها هى تدفن أيامها بل وماضيها كله ، تدفنه فى حفل صاخب تعلو فيه الموسيقى حتى على طلقات مدافع العيد ، وامعانا فى الاغتراب تجعلها حفلة تنكرية الانسان فيها ليس هو الانسان وانما هو آخر وغريب بالنســـبة الى نفسه فى هــــذه المرة بعـــد أن كان كذلك بالنسبة الى

الآخرين ؛ وهى هنا تختار قناع القرصان دليلا على الفوضى والهمجية والاستخفاف بكل قيمة وبكل مبدأ وبكل نظام ... وماذا فى الحفل .. **لا شىء غير الثرثرة والغثيان والفرار من كل شىء ،** فهم أفراد مقنعون أو متنكرون لا يجدون ما يدعوهم الى الحزن أو الفرح أو حتى ما يدعوهم الى التمرد ... انهم كما قال لها أحدهم بلا حزن ولا فرح : « **ألا تشعرين أننا كالطحالب وحياتنا بلا منى ولا جدوى ؟** » .

وتنتهى الحفلة لتخرج منها صاحبتنا بهذا اليقين الآخر والأخير : « **الرجال ماتوا والجيل الجديد « مفسود » ولم يبق الا العجائز** » وفى الطريق الى بيتها لا تذكر سوى أيام الطفولة ، وسوى عالم الأساطير ، وهذه الأسطورة بالذات التى كانت جدتها تحكيها كل مساء ، والتى تقول « ان أطفال الغابة لما ضلوا طريقهم ، استطاعوا العودة مسترشدين بخيط من الحصى خلفته لهم جنية تحبهم ولا تنسى ، وتعرف كل شىء » .

فالعالم الحقيقى اذن هو عالم الجان ، واليقين الحقيقى هو الخرافة ، والخلاص الحق بيد جنية .. تحب ولا تنسى وتعرف كل شىء ! .

الغربة والغرابة والاغتراب

هذه هى غادة السمان فى تعبيرها الصارخ عن قضيتها .. قضية المرأة ؛ وتصويرها الحاد لجيلها .. جيل الضياع ، واحساسها الملتهب بعصرها .. عصر الغربة والغرابة والاغتراب ، وهو كما رأينا عالم فقد يقينه بكل شىء ولم يعد يجد يقينا على الاطلاق .. **فالحرية** أصبحت مشكلة المرأة حتى لم تعد تدرى ماذا تفعل بحريتها ، **واللاانتماء** أصبح مشكلة هذا الجيل الذى عبثا يحاول أن ينتمى الى أى شىء الى أى مبدأ أو أى عقيدة أو أى نظام ، **والاغراب** هو الطابع الغالب على حضارة هذا العصر حتى سقط العصر نفسه فى هوة سحيقة هى هوة الاغتراب .

ولقد عاشت الكاتبة عصرها بكل أبعاده .. بالطول والعرض والعمق ، حتى جاء تعبيرها عنه نابضا بكل ما فيه من قلق وتوتر وصراع ؛ فعباراتها مثل أحاسيسها مرتعشة وملتهبة أحيانا ، صارخة وعارية أحيانا أخرى .. **وأنت تقرأ القصة من مجموعتها فتشعر وكأنك أمام حزمة من أعصاب تسمى فتاة ، فتاة شفافة نابضة تمزق ثوبها ليكشف عن عذابات جيل بأسره** .. عذابات تراها فى لمعان العيون .. وتحسها فى ارتجافة الأصابع ، وتدركها فى تلهف الشفاة .

وفن غادة السمان فن صارخ .. فيه موسيقى الجاز ، وفيه الفن السيريالى ، وفيه مسرح العبث ، وفيه ادب اللامعقول ، وفيه بعد هذا كله ضياع جيل بأسره ، **انه شاهد اثبات على هذا العصر** .

والجديد فى « **تكنيك** » الكاتبة هو أنها لم تعالج تجربة الغربة أو الاغتراب من زاوية واحدة أو فى قصة واحدة ، ولكنها تناولتها من عدة زوايا مختلفة ومن أكثر منظور واحد بحيث تشكل فى مجموعها كافة الجوانب فى هذه التجربة ، فكل قصة من قصص هذه المجموعة تكملة وتطوير للقصة التى قبلها وهى فى الوقت نفسه ضوء جديد يلقى على تجربة الغربة وظاهرة الضياع ، ولذلك كان توفيقا من الكاتبة أنها لم تطلق على مجموعتها اسم قصة من القصص ولكنها أطلقت عليها جميعا اسما شاملا هو « **ليل الغرباء** » .

والحق أن قصص هذه المجموعة انما هى طرقات على باب الأدب العالمى .

جلال العشرى

□





ظاهرة العنف في الأدب المعاصر

رغم « المفاجآت » التى يأتى بها العلم يوما بعد يوم ، الا أننا نعيش فى عالم خال من الغرابة ، عالم يبحث عن انسان ((**غير مألوف**)) وسط آلاف الأنماط الموحدة . بل لقد عز وجود الانسان الغريب غير المألوف وسط الفنانين والأدباء المحدثين الذين يفترض أن يكونوا المعقل الوحيد للغرابة ، والتفرد . لقد بات معظمهم يحيا حياة ((**عادية**)) ، ويتصرف بطريقة عادية . صحيح انهم قد يفكرون بعمق ، **لكن قلما فكروا بغرابة .**

من القلة الغريبة التى تعيش اليوم الكاتب الأمريكى نورمان ميلر . ها هو كاتب يحيا على غير المألوف ، ويكتب على غير المألوف ... وسط عالم راكد مألوف . وهكذا ... وسط الكتاب العقلاء ، وسط الكتاب المهذبين ، الذين يتصرفون بطريقة رسمية معقولة داخل مجتمعهم ، ويلبسون كما يلبس الناس ، ويأكلون كما يأكلون ، ويقرأون الصحف نفسها ، ويذهبون الى المكتب فى الصباح ، ويتحدثون فى مقابلة صحفية عن المجتمع والحياة والزواج السعيد ... **وسط هذا كله يشذ كاتب مثل نورمان ميلر .**

و ((**لشذوذه**)) كتب أشياء ((**مختلفة**)) . أشياء غير آلاف الصفحات المؤدبة المتشابهة التى تدونها أقلام كثيرة

نورمـــان ميلـــر

● ان العنف الذى يجتاح الحياة الامريكية جاء نتيجة لكبت النزعة التلقائية ، وجاء ايضا نتيجة لعزلة الحواس وسط هـــذا المجتمع الصناعى ، وافتقار الفرد الى الفرصة التى يعبر فيها عن عواطفه بطريقة مباشرة .

● الواقع أن ميلر ينظر الى العنف على أنه فلسفة ، على أنه ظاهرة من ظواهر السنين التى نعيشها الآن ، على أنه نشاط ايجابى يعبر عن أشـــياء كثيرة تعتمل فى أعماق انسان العصر .

● « ان نخاع الأمة انما يكمن داخل فن الفنان ، وان الذى يميت الفنـــانين هو الذى يخسر الصفقة ويعرض نفسه للخطر ، لذا فان مصير الأمـــة لا ينفصل أبدا عن مصـير فنانيها » .

محمد عبد الله الشـــفقى

مؤدبة متشابهة . انه ــ فى غرابة حياته وأفكاره ــ أقرب الى « **الشواذ** » ، اقرب الى **هنرى ميلر** ، **وبرنارد شو** ، **و د . هـ . لورانس** واضرابهم ، وليس من طراز **اليوت** العاقل جـــدا ، أو **فوكنر** المعقول جدا ، او **باسترناك** المهذب جدا . كذلك فان نورمان ميلر انسان يعيش قبل أن يكون فنانا يفكر ويبدع . أنه يأكل ويشرب ويتشاجر ويشترك بكيانه فى السياسة ويحاول مرة قتل احـــدى زوجاته ، ويتزوج أكثر من مرة ويطلق اكثر من مرة . أنه كل هذا قبل أن يكون فنانا . لكأن الكتابة ، اذن ، شىء ثانوى بالنسبة له ، لـكأنها ليست هـدفا وانما هواية يزاولها عرضا اذا سمح الوقت والمزاج . **هذه العفوية ... هذه العشوائية ... جملته ينتج أدبا ان لم يكن عظيما فانه ــ على الأقل ــ يلفت النظر . ويحدث ضجة . ويترك أثرا .**

خليفـــة همنجواى ؟

فأين يقف هذا الكاتب الأمريكى ؟ انه يقف فوق الارض التى باتت خالية بموت ارنست همنجواى . لكن ، ليس معنى هـــذا أن صروحه قد ارتفعت حتى طاولت صروح أرنست همنجواى ، فما زال أمامه أن يثبت أحقيته فى حمل اللقب الذى حمله همنجواى لفترة طويلة ، لقب :

الروائى الأمريكى الكبير . وهناك من يرى أن الادب الأمريكى لا يسمح بتفرد كاتب واحد . فقد ذكر الناقد الادبى لجريدة « سكوتسمان » أن من العبث الانعام على ميلر بالاوسمة التى تركها موت همنجواى ، فقد اتسع مجال الرواية الأمريكية جدا بحيث لم يعد يشغل هذا المجال رجل واحد .

لكن ، تبقى بعد هذا وجوه تشابه ، مثيرة ، بين الكاتبين . الاثنان أمريكيان . الاثنان روائيان . الاثنان شغلا - روائيا - بموضوع الحرب ، همنجواى فى « وداع للسلاح » وغيرها ، وميلر فى « العراة والموتى » The Naked And The Dead « الاثنان عالجا العنف كموضوع اساسى تدور حول محوره حياة انسان هذا العصر . الاثنان يعشقان المصارعة - همنجواى مصارعة الثيران وميلر الملاكمة - ويريان فيها متنفسا للعنف الذى يئز داخل القمم يريد أن يخرج والا انفجرت القمم ، كما يريان فيها أيضا تأكيدا لبطولة الانسان واسلوبا يواجه به الموت ويعايش به الموت . والاثنان خبرا الحرب واشتركا فيها وعندما كتبا عنها جاءت الكتابة من واقع تجربة ومعاناة مباشرة . وكما مزج همنجواى بين الادب والصحافة فى أرقى صورها ، عقد ميلر زواجا سعيدا من الأدب والصحافة وظهرت معظم كتاباته - غير الروائية - فى شكل « ريبورتاجات » أو اعمدة صحفية ، لكنها « ريبورتاجات » وأعمدة تحمل رسالة وتقرب صاحبها من زمرة كتاب « مصلحين » تقربه من زمرة برنارد شو ... ولورانس ! .

ربما حان الوقت لنتعرف على « تاريخ » نورمان ميلر ... بعض ملامح حياته ... على الأقل .

انه الآن فى الرابعة والاربعين من عمره على وجه التقريب . ولقد نشأ ودخل المدرسة الثانوية ولم يمسه الادب بعد . لم يكن هناك ما يدل على أنه سيصبح كاتبا فى يوم من الأيام . صحيح أنهم اعطوه « كراسة » وهو فى التاسعة ، وطلبوا منه أن يؤلف فيها فصلا كل صباح . غير أن الهدف الوحيد كان شغل فراغه ، وصرفه عن المشاركة والعنف اللذين اشتهر بهما فى صباه . وهو نفسه يعترف ببعده عن الأدب فى مطلع حياته : « قبل دخولى الجامعة كانت رواية الكاتبة الانجليزية جورج اليوت (سيلاس مارنر) هى فى نظرى مثال الرواية الجيدة » . وكان ينوى أن يصبح مهندس طيران ، ثم أدخلته « المصادفة » جامعة هارفارد . لكن ، حدث فى هارفرد ، وقبل ان يبلغ السابعة عشرة من عمره ، أن قرأ رواية « ستادز لونجيان » ورواية « عناقيد السخط » .

وكان أن تولدت لديه « الرغبة فى أن أصبح كاتبا كبيرا » . هكذا فجأة ... وبكل هذه البساطة .

وبدأ يقرأ للروائيين الأمريكيين فاريل ، ودوس باسوس ، وشتاينبك . وعنهم قال « لم أكن أعلم بوجودهم من قبل » . وفاز فى الكلية بجائزة عن قصة قصيرة كتبها ، واسمها « أعظم ما فى العالم » لكنه كان يعانى من المشكلة التى يعانى منها الكاتب الجامعى : « لم يكن هناك شىء معين أكتب عنه » . وحاول أن يعوض هذا النقص فى الصيف ، بأن ذهب الى احدى المصحات العقلية فى بوسطن يعمل فيها . وكانت تجربة سجلها فى قصة « نقلة الى نرجس » غير أن « التجربة » لم تستمر أسبوعا ، وجعلته يكره المصحات العقلية . لقد تقزز هناك من العنف الذى يعامل به المرضى عندما يثورون ويتطلب الامر تهدئتهم .

الحرب .. والعراة .. والموتى

وبعد التخرج بشهور تم تجنيد ميلر . وكان قد تعرف على فتاة التقى بها فى احدى حفلات أوركسترا بوسطن السيمفونى . وتزوجها قبل تجنيدهما بوقت بسيط . لقد اقتضت الحرب تجنيدها هى الاخرى . وذهب كل الى مكان . وعندما وصل الى المحيط الهادى - عام ١٩٤٥ - شرع يكتب لها خطابات . هذه الخطابات احدى مصادر رواية الحرب الذائعة الصيت التى اختار لها عنوان « العراة والموتى » . عن هذه الخطابات يقول ميلر « كنت أكتب لها أربعة خطابات أو خمسة فى الأسبوع » . ثم ها هى الحرب تدخر كاتبا يكتب عنها : فبعد ٤٨ ساعة من « بيرل هاربر » كان القتال أو عدم القتال شغل الشباب الشاغل ، أما هو فكان يفكر « فيما اذا كان فى الامكان تأليف رواية حرب خالدة من أوربا أو المحيط الهادى » .

فى ميدان القتال التقى بروائى آخر يدعى اربى جوالتنى Irby Gwaltney ان هذا الروائى الآخر يصف ميلر خلال فترة القتال : كان رقيقا جدا ، خجولا ، هادئا ، غير عدوانى بالمرة . لا بد أن العدوان مهمة ثقيلة بالنسبة له .كان عليه أن يسعى جاهداكى يغدو عدوانيا . هزتنى حكمته أكثر مما هزنى ذكاؤه » .

وكتب الاثنان عن تجربتهما فى الحرب . وساعدتهما الحرب على تضمين الروايتين التفاصيل الدقيقة التى لا يعرفها الا من خاض غمار الحرب . ولاحظ الروائى الصديق أن شخصيات ميلر ، فى « العراة والموتى » ، مأخوذة من حياة المعركة بجراة ، بل انه لم يكلف نفسه أحيانا عناء تغيير الأسماء الحقيقية للشخصيات . وعندما القت به أقدار الحرب فى اليابان ، قرر ان يهرب من جحيم القتال ويحظى بوقت فراغ أثناء الخدمة ، فاختار وظيفة الطاهى ، وكان طهيه رديئا جدا . وفى اليابان وقع المشهد الذى خلق رواية « العراة والموتى » .

كان قد تكلم بصراحة عن رأيه فى الجاويش الذى يراسه . وكان ان قام الجاويش بابلاغ الضابط . وأمر الضابط ميلر بأن يعتذر للجاويش . حدث ذلك قبل عودة ميلر الى أرض الوطن بأسبوع . واعتذر ... لكن الاعتذار آلمه . هل اعتذر حتى لا يغامر بفقد أشرطته !! فى اليوم

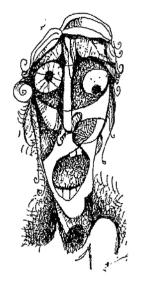
التـــالى ذهب الى الضـــابط وقال له انه **يريد** ارجاع الشرائط التى حصـــل عليهـــا . لكن الضابط زمجر « **لن ترجعها وانما سأنزعها أنا عنك** » .

يقول ميلر : وهكذا ولدت « العراة والموتى » .

عندما عاد ميلر الى بروكلين شرع يدون الكتاب ، فى شقة من غرفتين تجمعه هو وزوجته ، الروائية ايضا . أخذ كل يكتب روايته . واستمر ميلر ١٥ شهرا يكتب ويعيد الكتابة ، وأسفر هذا عن ٧٠٠ صفحة . كان يكتب بسلاسة وسهولة لم ينعم بهما بعد ذلك أبدا . وفى المساء يقرأ الزوج على زوجته ما كتبه فى النهار ، وتقرأ الزوجة ما كتبته . ثم أطلع أمه على بعض الأجزاء فاذا بها تصيح « لكن يا نورمان ، ماذا حدث للغتك ! » وعلى اللغة أيضا اعترض الناشرون . الى أن قبلتهـــا دار رينهـــارت آند كمبانى .

أما رواية الزوجة فلم تجد ناشرا أبدا . قال الكل انها مملة . وكفت عن الكتابة .

وأحدثت « العراة والموتى » ضجة ، وكانت الأولى فى قوائم « أروج الكتب » . وكان ميلر فى الخامســـــة والعشرين من عمره .



بين العنف .. والجنون

ثم شغل نفسه بالسياسة التى ستصبح بعد ذلك محورا هاما فى اهتماماته وكتاباته ، فهو الذى سيخصص كتابا كاملا من كتاباته النثرية يخاطب فيه كنيدى ، وهو الذى سيرشح نفسه يوما عمدة لمدينة نيويورك . ثم شرع يكتب رواية « **شـــــاطىء باربرى** » Barbary Shore وطلق زوجته الأولى ، وفكر فى الهجرة قليلا الى الريف ، يريد الحرية التى يتصور وجـــودها فى القرية ، بعد أن عاش فى ترف المدينـــة ، روائيـــا ناجحا ، رائجا . وفى الحال ، تو الانفصـــال ، تعرف على **أديل موراليس** ، رسامة اسبانية من بيرو . ووجد معها السعادة الغامرة . لقد فتحت كنوزه . ولكنه حاول أن يصوغ هذه الرسامة كما يريد ، حاول أن تصبح نسخة من رغباته وتصوراته . وصارت غريبة ، وشاذة . وذات يوم حاول قتلها . طعنها بمدية طعنتين . كان ذلك فى نوفمبر ١٩٦٠ . وكاد يصيبها فى قلبها . فعل هذا دون أن ينبس ببنت شفة . ووقف خارج المستشفى الذى نقلوا اليه زوجه المطعونة . وقف وفى جيبه المدية . **وكلما ازدادت معرفتنا لهذا الكاتب الغريب سيزداد اداركنا لدور العنف فى حيـــاته وادبه .** ان له نظرية فى العنف سيشرحها بعد ذلك فى دراسة جد خطيرة ظهرت بعنوان « **الزنجى الأبيض** The White Negro » . يكفى هنا أن نقول ان العنف كان يرتبط فى رأسه احيانا بالحب . ويكفى أن نذكر أنه بعد هـــذه الحادثة بعامين ظهر له ديوان شعر وحيد اسمه « موت السيدات (وكوارث أخرى) »

Deaths of The Ladies (and other Disasters)

لكن ، الواقع أن ميلر كان على مشارف الجنون . ومن الجنون الفعلى نجا بأعجـوبة . وقد نصـــحه الأقارب والأصدقاء ، غداة الحادثة ، أن يعالج فى عيادة نفسية . لكنه رفض بشدة . كراهيتـــه للعلاج ترجع الى الايام القليلة التى قضاها – كما أشرنا – يعمـــل فى مصحة عقليـــة . وعن الرفض يقول « **كنت اشعر أن أى رجل حساس يقضى عاما فى مصحة عقلية سيخرج منها مجنونا** » . وهكذا فضل على النجاة بالجنون ، فضل تقديم نفسه للمحاكمة . ومع ذلك أجبروه على المصـــحة العقلية رغم احتجاجاته ، رغم قوله لقضاته « **أنا رجل عاقل ...** » وجاء تقرير الطبيب . انه مريض نفسيا ، يعانى من انهيار حاد . قرية أوهام وخيالات .

وعن تجربته فى المصحة يقول « لقد ارتحت من الوجود البرجوازى لثلاثة أسابيع » . **وأنقذه طبيب من هـــذه** المصحة . وخرج منها لتقول أخته «**لكأنه تخلص من شىء**» . ويبدو أنه تخلص من الوحشية والتطرف اللاأخلاقى . وكان عليـــه أن يثبت أنه عاقل . فبخروجه أصبح مسئولا عن تصرفاته . لكن هذا الحادث أثر على وضعه ككاتب . فقد قال « **فقدت حقى فى أن أتحدث عما يحدث ...** وعندما اقول مثلا أننا نعيش فى عصر العنف يقولون : **جميل فانظروا ماذا فعل هو** » .

مع العراة .. والموتى

اننا لم نقف بعد أمام « **العراة والموتى** » نتأملها عن قرب . حكينا قصـــة القصـــة وبقى أن نتدارس القصة نفسها . وسيسعفنا فى هذا الصدد **كتاب ظهر بالانجليزية عام ١٩٦٤ ، متحـــدثا عن الرواية المعاصرة فى بريطانيا وأمريكا ، والكتاب بعنوان « الموروث والحلم** Tradition and Dream » **لمؤلفه وولتر الين** Walter Allen . **استعرض ألين الروايات التى عالجت – بالانجليزية – موضوع الحرب ، استعرضها كلها ، فوجد أن « العراة والموتى » أفضلها ، واعتبرها «عملا هائلا جدا رغم عيوبها»** .

كذلك قال انهــا تنتمى الى تلك النزعة المألوفـــة « الراديكالية الأمريكية » ، كما انها ــ من ناحية التكنيك ــ مدينة بالكثير **لدوس باسوس وفاريل** ، اللذين عرفنا أن ميلر قرأ لهما وهو بالجامعة .

ولقد تحدث ميلر عن هدفه من كتابه « العراة والموتى » :

« قصدت من ورائها ان تتحدث ــ بالرمز ــ عن حركة الانسان خلال التاريخ . حاولت أن أستكشف الافتراضات المؤلمة ، افتراضات العلة والمعلول ، الجهد وجزاء الجهد ، فى مجتمع مريض . وتكتشف الرواية ان الانسان فاسد ، اختلط عليه الأمر الى حد العجز . لكنها تكتشف ايضا أن هناك حدودا لاحتماله ، وانه رغم فساده ومرضه يحن الى عالم أفضل » .

ويتجسد الرمز ــ الذى أشار اليه ــ فى شخصيات من لحم ودم ، وفى قصة هى قصة الاستيلاء على جزيرة انوبوبى التى اخــذها اليابانيون . وهناك شخصيتان رئيسيتان : الجاويش كروفت ، والجنرال كمنجز . ثم هنــــاك الليفتنانت هيرن ، الذى ينتمى الى الطبقــة الوسطى ، وله أفكاره التحررية .

ان هذا الليفتنانت المتحرر يقع بين براثن الرجلين الاخرين : الجاويش كروفت والجنرال كمنجز . وطوال صفحات الرواية نعيش فى مملكة العبث . الجهود **تضيع هباء . الجهود تفتقر الى هدف . الناس يموتون لاتفه الأسباب . الانتصارات تتحقق بطريق الصدفة ... وربما على يد اجبن الجبناء !** .

والرواية تضم أيضا ثمانية من الرجال الذين تتألف منهم الفرقة الاستكشافية . وكل رجل ينتمى الى ولاية من الولايات الأمريكية . وواضح أن انتماء كل واحد منهم الى ولاية معينة يثبت ان الروائى يريد من ورائهم رسم صـــورة مصغرة لأمريكا . فهناك مكسيكى ويهودى من بروكلين ، ورجل من شيكاغو ، وايرلندى من بوسطن ... الخ ... غير أن تصويرهم يعانى من عيب كبير : ان الاختــلافات بينهم ســـطحية ، والظروف التى شكلتهم متشابهة ، وليس هناك تنوع فى نشأتهم يفسر التنوع فى شخصياتهم ، ليس هناك غير التنوع الجغرافى .

ثمة شخصيتان تسيطران على الرواية . انهما الرجلان اللذان يمسكان فى أيديهما بمقاليد السلطة فى هذا الجزء من ارض المعركة : الجاويش كروفت والجنرال كمنجز . وهما يسيطران على الرواية لان بأيديهما السلطة لا لانهما **عظيمان** . وهما يجلبـــان الدمار ، ويعذبان الآخرين . وسلطتهما تعزلهما عن الآخـــرين وتجعلهمــا يعيشان فى وحدة ... وحدة الدكتاتور . والجنرال كمنجز يعتنق ــ فكريا ــ الفاشية . وهو يقول فى الرواية : **« ان الأخلاق الوحيدة التى سيدين بها المستقبل هى أخلاق القوة . وسيضيع من يعجز عن التأقلم معها . وهناك هذه السمة فى القوة : انهــا لا تتدفق الا من أعلى الى أسفل .** فاذا حدث دوامات بسيطة من المقاومة فى الوسط استدعى هذا سليط مزيد من القوة من أعلى كى تكتسح هذه المقاومة .. وستطيع أن نعتبر أســـلوب الجيش ارهاصا لاسلوب المستقبل » .

هـــــذا هو الجنرال كمنجز ... الفـــاشى بعقله . أما الجاويش كروفت ففاشى بعمله . ان الفاشية تجرى فى دمائه ويديه . انه ســـادى يقتل لأنه يجد فى القتل لذة . والحرب تناسبه جدا . انهـــا وسيلة يفرض عن طريقها سيطرته . ولوولتر ألين رأى طريف فى هاتين الشخصيتين ، اذ يقول انهما من صنع الشعر ، وان كلا منهما « بروميثيوس » فى طموحــه وتطلعـــاته . لــكنه بروميثيوس منحرف .

اهم ما فى هذا العمل أن ميلر صب روايته ذات المغزى والرمز ، صبها فى شخصيات من لحم ودم ، ووضعها فى قالب من التاريخ الفعلى . **وليس هناك من صور بشاعة الحرب ووحشيتها كما صورها ميلر هنا** . وأعظم ما فى هذه الرواية انها **« ليست مجرد رواية حرب »** .

« العراة والموتى » كتاب ضخم جدا . لكن ... اين هو الكتاب الذى يكتبه نورمان ميلر ولا يكون ضخما ؟ ينطبق هذا أيضا على كتبه النثرية ، على أدب المقال عنده . انه يوحى بأنه كاتب ثرثار ، مثلما توحى ضخامة مقدمات شو المسرحية . أو يوحى بأن فى داخله طاقة فظيعة تريد الخروج ، وبأنه لم يقل كل ما يريد قوله . أى انه يريد أن يكرر ما قاله مرة ومرتين وثلاث مرات ... حتى يقنع الذين لا يقتنعون .

بدأ ميلر حياته الأدبية ب « العراة والموتى » ، ثم اعقبها برواية **« شاطىء باربرى »** . وتلت ذلك رواية ثالثـــة **« حديقـــــة الغزلان »** The Deer Park

أما آخر رواياته ، وأحدثها ، فهى **« حلم أمريكى »** An American Dream التى ظهرت بعـــد حـــوالى تسع سنوات من الصمت . ولقـــد استعرض الملحق الأدبى لصحيفة التايمز فن ميلر الروائى ممثلا فى رواياته الأربع فقال : اذا تحدثنا بأسلوب الهندسة قلنا ان نورمان ميلر بدأ **أفقيا** ثم أصبح **رأسيا** . ف **« العراة والموتى »** تمتد لتغطى رقعة رحبة . ثم جاءت « شاطىء باربرى » لتحدد نفسها داخل فترة ما بعد الحرب . وظهرت رغبة ميلر فى التغيير فى « حديقة الغزلان » . ثم ازدادت الرقعة ضيقا فى « حلم امريكى » .

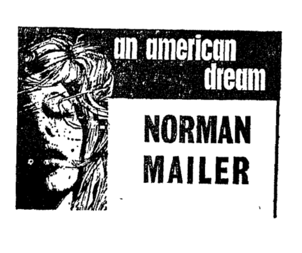
فأين تقف الروايات الثـــلاث من الرواية الأولى ؟

يقول ولتر الين انه من سوء حظ ميلر ان وجد موضوعه العظيم فى بداية حياته الادبية ، **موضوعه الذى يتيح له** أن يعبر عن رأيه فى وضع البشر فى عصرنا هـــذا . **لقد وجده فى مطلع حياته وانتهى منه . وجاءت بعده روايتان** « شاطىء باربرى » و « حديقـــة الغزلان » ــ هزيلتين بالقياس الى « العراة والموتى » .

كلام كفيل بأن يجعل ميلر يشتاط غضبا . ذلك انه

اذا كانت « العراة والموتى » قد لقيت كل هذا الرواج والنجاح الا أنه يعتز بـ « حديقة الغزلان » أيما اعتزاز ، ولا يمل من الحديث عنها ، والجهد الذى بذل فيها . وثمة حديث عابر دار بينه وبين الرئيس كنيدى يوما . **فلقد كان من بين اهداف كنيدى ان يجمع حوله الادباء والمثقفين ويجعل من البيت الأبيض صالونا ادبيا ايضا .** والتقى كنيدى بميلر وقال كنيدى أنه معجب برواياته . ترى أى الروايات بالذات تعجب كنيدى ؟ واهتز ميلر لرد كنيـــدى ، انه لم يذكر « العــراة والموتى » وانما ذكر « حديقة الغزلان » ها هو كنيدى لا يطرق المألوف . لكأن مسئولا يقول **لطه حسين** : أعجبنى كتــاب « الشـــعر الجاهلى » ولا يقول « الأيام » . أو كأن مســئولا يقول **لتوفيق الحـــكيم** : أعجبنى « التعادليـــة » ولا يقول « يوميات نائب فى الأرياف » .

يعتز ميلر بـ ((**حديقة الغزان**)) ويقول انهـا احسن رواياته ، احسن حتى من « العراة والموتى » . وهنـــا تجدر الاشارة الى أن نفرا من النقاد فطن الى هذا أيضا ورأى رأيه . هـــــذه الرواية الأثيرة ظهرت عام ١٩٥٥ ، اما موضوعها فهو : **هوليود .**



عودة كاتب المسلسلات

لقد حان الوقت لنصـــل الى أحـدث **رواياته وهى** الرواية التى هزت مياه النقد الذى كان ينظر الى أعمال كثـيرة بملل يتخلله تثاؤب كثـــير . هى رواية غريب موضوعها ، غريبة الظروف التى كتبت **فيها** ، غريب أيضا رأى النقـاد عنها . والكلام عن : ((**حلم امريكى**)) التى ظهرت ـ كما سلف ـ بعد حوالى تسع سنوات من الصمت . وعاد نورمان ميلر الى عصر المسلسلات ، **عصر تشارلز ديكنز وثاكرى** ، حين كان الروائى يدفع بفصل من الرواية الى صحيفة اسبوعية ولم يكتب بعد الفصل التالى . على هذا النحو ظهرت ((**حلم امريكى**)) **مسلسلة** فى المجلة الأمريكيـــة الشهرية ((**اســكواير**)) وعن هذه التجـــربة يقـــول ميلر : « كنت أعــرف أنى أريد كتابة رواية عن رجل به عنف . ولقد ظهرت أول ما ظهرت فى مجلة « اسكواير » فى ثمانى حلقات . **قبل موعد ظهور الحلقة الأولى بعشرة أيام كانت الفكرة لا تزال برأسى** ، وكانت مختلفة كل الاختـــلاف عن الفكرة كما ظهرت على الورق ... « هل يغامر ميلر على هـــذا النحو فى كل ما يكتب ؟ ربما لا ينوى ذلك فى روايته القادمة اذ يقول عن هـــذه الرواية التى لا تزال فى ضـــمير الغيب : قد يستغرق تأليفهـــا عامين ، أو قد يستغرق خمسة أعوام » .

وولد بطل الرواية ، بطل غريب اسمه ستيفن روجاك وقال النقاد ـ وهذا دأب أكثر النقاد ، فى أكثر الأحيان ـ ان ستيفن روجاك هو نورمان ميلر . لكن شقيقته تنفى الصلة الفوتوغرافية بين كتاباته وحياته ، وتقول « يدهشنى دائما ، وأنا التى انحدر من نفس الأسرة ، طابع الكتابات التى يؤلفها نورمان . الواقع ان كتاباته تخرج من منطقة للوعى تختلف عن حياته أو نشأته » . لكن ، من العبث أن نتجاهل صلة النسب بين هذه الرواية وأفكار ميلر والصور التى تدور برأسه وتتردد على لسانه فى كثير من الأحيان . ففى هذه الرواية رجل يقتل زوجته أيضا . يقتلها ببرود ويقـــذف بجثتها من الطابق العاشر لاحدى العمارات ، وتسقط فى الطريق بجانب سيارة . وبعد القتل مباشرة يدخل فى مغامرة جنسية مع المانية . ثم تتشابك الأحداث وتتعقد وتظهر صلات غريبة غير متوقعة ، فهذه الشخصية لها صلة بتلك ، والشخصيتان تربطهما صلة بشخصية ثالثة تظهر فى مؤخرة الرواية ... الخ ... تكاد ((**حلم أمريكى**)) ، وبمنطق التصنيف الذى لا يرحم ان تكون رواية بوليســـية : قتل وهروب ومحاكمات وانحراف واغراق فى المفاجآت ... الخ ... لكن **نورمان ميلر هنا فنان يكتب أدبا بوليسيا** . نحن هنا مع الرواية البوليسـية كفن راق جـــدا ، فن مصفى يعالج قضايا الوجود ووضع الانســـان فى العصر الذى يعيش فيه . ولو كان ميلر من كتاب الدرجة الثالثـــة لكتب مئات ((**الروايات البوليسية**)) الرائجة .

نعود فنقول ان ميلر بدأ يؤلف ((حلم أمريكى)) فى سبتمبر من عام ١٩٦٣ ، وأن أحداث الكتاب تغطى ٣٦ ساعة فقط . وعن أحداث هذه الرواية وبنائها قال ناقد الملحق الأدبى لصحيفة التايمز ان من التعسف أن نحكم عليها بمعايير الحبكة والمنطق . انها اقرب الى قصيدة رمزية ، والبناء فيها أكثر اعتمادا على الصور ، والتداعى ، والتقابل . وفى الرواية حديث عن سحر القمر ، أثره فى الأحداث ، وتحريكه للشخصيات . وفى الرواية أيضا حديث عن الاله والشيطان ، وحديث عن سعى روجاك وبحثه عن شىء . والقمر هو الذى لفت نظر ناقد « سكوتسمان » أيضا ، فقال ان بالرواية أكثر من مناجاة للقمر ، وكلام عن سلطانه ، وقدرته على الايحـاء للشخصيات بخواطر

غريبة . ولفهامة الروايه كان هناك من أسماها « **كابوس أمريكى** » بدلا من « **حلم أمريكى** » . ولعـل الكابوس ، حقا ، هو أدق وصف لها .

غير أن النقاد الأذكياء وضعوا أيديهم على عيب قلما نجو منه الرواية التى ينشرها صاحبها مسلسلة : لقد كانت كل حلقة تضطره الى حشد معلومات كثيرة ، واثارة القارىء بأشياء عـديدة فى حيز ضيق هو حيز الحلقة الواحدة ... فميلر يريد أن يقدم للقارىء ، فى كل مرة ، جرعة كبيرة مجزية .

وقال آخرون ان « **حلم أمريكى** » دعـوة صريحة ، واضحة ، الى الغرائز ، فما أكثر العنف الذى تحفل به ، وما أكثر جرائم القتل . انها رواية حسية ، واذا كان النقاد قد اختلفوا حولها الا أنهم اتفقوا فى التفاتهم الى « حاسة الشم » فى الرواية ، وتقززهم من الروائح الكريهة التى تفوح فى الرواية ، الأمر الذى جعل ناقد « الأوبزرفر » يصف البطل روجاك بأنه « يبدو كأنف يسير على قدمين » . فما أكثر التشبيهات التى تصـدم ، غير أن ميلر يبرر ميله : « **استعنت بحاسـة الشم لأنهـا أقرب الحواس الى حاسـة الحلم . انهـا تشعرك بنفس العمق الذى يشعرك به حلم** » .

دفاع عن العنف ؟

ذكرنا ما قاله ميلر عن بذرة روايته « كنت أعرف انى أريد كتابة رواية عن رجل به عنف ... » **والواقع أنه بظهور هذه الرواية يتبلور اهتمام ميلر بالعنف ، بل تتبلور نظرة ميلر الى العنف كفلسفة ، كظاهرة من ظواهر الستين التى نعيشـها الآن ، وكنشاط ايجابى يعبر عن أشياء كثيرة تعتمل فى أعماق انسان العصر** . وهو يواجه العنف بلا مواربة ، لا يدينه وانما يقول لماذا ظهر . انه يبرره . وعلى كل **فان انسان العصر يمارس العنف ويحيا وسط العنف ، عنف فردى أو عنف جماعى أو عنف يشمل الكون برمته ، ممثلا فى قنبلة هيدروجينية مثلا** . كذلك فان الزنجى عنيف لأنه يحيا وسط الخطر ، انه يخرج الى الشارع فى أمريكا ولا يعرف أية حادثة عنيفة ستقع له . من هنا يعايش الموت . ومن كثرة ما تسلطت فكرة العنف على نورمان ميلر بدا وكأنه مفتون بالقتل .

ولقد ثار الرأى العام الأمريكى ضد بطله روجاك الذى قتل زوجته وأحس بعد القتل بمتعة . وسئل ميلر عن العواقب الاجتماعية لهـذا النوع من الـكتابة فأجاب « **ليس لى علم بالعواقب ، كل ما أعرفه ان الانسان يشعر بسعادة وارتياح عندما يرتكب جريمة قتل ـ أقصد بعد ارتكابها مباشرة ـ الم تر جنودا يعودون من مهمة قتل ؟ انهم سـعداء . ولو كتبت بأية صورة أخرى لكان ذلك نوعا من التظاهر** » . وقال فى موضع آخر « لا أعتقد ان هناك من يندد بالقتل بحق ... **ان جريمة القتل تهب احساسا بالحياة للذين يتفرجون على الحادثة** . ولنضرب مثالا من قراء الصحف ، ألا يشعر أحد القراء بلحظة من لحظات المتعة وهو يقرأ عن جرائم القتل أثناء وجوده داخل مترو تحت الأرض ؟ **أهـو منحرف أم أن تتبعه للجريمة يمنحه احساسـا بالحياة** ؟ انى افضل للانسان النظرة الثانية ، النظرة الأقل كآبة » .

هل يقف ميلر وحـده فى هذا الانشغال بالعنف ، وتبريره ؟ لا ... فهناك من معاصريه من تناولوا هـذه النقطة وساندوه بطريق مباشر أو غير مباشر . فالروائى الزنجى **رالف اليسـون** ـ صاحب الرواية الشهيرة « **الرجل الخفى** Invisible Man » ـ يشرح ظاهرة العنف فى أمريكا فيقول ما معناه أن العزلة تسيطر على هذا البلد ، وان هـذه العزلة تفتح الطريق أمام « **العنف** السيكولوجى » وان هـذا العنف هو السمة المخبوءة فى البلد . والعنف وليد التوتر أيضا ، وأنت تتوتر لا محالة فى بلد يتغير دوما ، بلد تترك احدى مدنه وأنت لا تعرف ماذا سيكون شكل هذه المدينة غدا . وأنت ، ككاتب ، محتاج الى التوتر والعنف فى عملك حتى تشـد القارىء اليك ، حتى تشـد القارىء المشـغول عنك ببرامج التليفزيون . هـذا النوع الأخير من العنف يسميه اليسون ب « **العنف البلاغى** » . ويستطرد قائلا ان الفنان الأمريكى ينطوى على عنف ويجب أن ينفس عن هذا العنف فى عمله .

وثمة تفسير آخر ـ ودفاع ـ للعنف جاء على لسان كاتب يدعى **بودهورتيز** Podhoretz ، فقد تحدث هـذا الكاتب عن نظرية ميلر فى العنف فقال **ان ميلر مثقف وهب نفسه لعقيدة العنف بجدية** . وليس معنى هذا أن ميلر يحب العنف أو يرى أن العنف شىء طيب فى حد ذاته . وانما رأى ميلر أن العنف الذى يجتاح الحياة الأمريكية جاء نتيجـة مباشرة للظاهرة التاليـة : **كبت النزعة التلقائية . وجاء أيضا نتيجة لعزلة الحواس وسط هذا المجتمع الصناعى ، المتقـدم ، المتحضر** . كذلك افتقر الفرد فى المجتمع الى الفرصة التى يعبر فيها عن عواطفه بطريقة مباشرة . وفى النهاية يتساءل بودهورتيز : **فكيف تعايش العنف دون أن تصبح بدورك عنيفا ؟** .

دعوة الى الصراحة .. والمكاشفة

مهما يكن الأمر فان دعوة ميلر ، فى كل ما كتب ، هى دعوة الى الصراحة والمكاشفة ... الصراحة التى قد تصدم أحيـانا ، أو تثير التقزز . وقد يحسن أن نترك حديث الرواية برأى لميلر فىهذا الفن . قال ميلر يوما « **... مازال أمام الرواية الكثير ، مازالت الرواية تفتقر الى الكثير من الواقعية التى لا يجرؤ أحد على معالجتها ، تفتقر الى مجال جديد ، كامل ، من الادراك ـ ولنفكر فيما حققه لورانس عام ١٩١٢** . وانها لمهمـة شاقة ، اذ عليك أن

تستأصل من قرائك شيئا ، تستأصل منهم عدم استعدادهم لفتح أحاسيسهم على مصراعيها . ولو تماديت فى الواقع والمكاشفة فانك أنت الذى سيدفع الثمن ، اذ أنهم سيصدمون أو لا يفهمونك ، وفى كلتا الحالتين يكفون عن قراءة كتبك » .

فلنترك حديث الرواية الى حديث النثر ، كى نستكمل ملامح ميلر الفكرية . بين « حديقة العزلان » و « حلم أمريكى » ظهرت له سلسلة من المقالات والمنشورات ، وظهر « اعلانات عن نفسى » و « أوراق نورمان ميلر الرئاسية » **ويضم هذان الكتابان خلاصة فكر ميلر ، ففيهما يمتزج الأدب بالسياسة بالمشاكل الاجتماعية بالنظريات الوجودية . وفيهما تنفتح البوابات أمام شلال من الآراء والتعليقات والخواطر والأحلام والاتهامات** . وفى « اعلانات عن نفسى » قال ميلر : **« ثمة حقيقة مرة ، انى حبيس مفهوم يطالبنى بأحداث ثورة فى وعى العصر الذى نعيش فيه »** . وضم هذا الكتاب قصصا قصيرة له ومقالات نقدية وسياسية ووجودية ، وكتابات صحفية ، ومقابلتين أدبيتين دارتا معه ، وقصائد ، ومشاهد من مسرحيات . وكان يقدم لكل مقال من هذه المقالات ، أو بالأحرى « **يعلن** » عنه .

اما كتاب « **أوراق نورمان ميلر الرئاسية** » فموجه لكنيدى ، وعن هذه « الأوراق » يقول ميلر : « **انها أوراق المعى يعمل فى البلاط ، أوراق مستشار هاو** » . **ويضم الكتاب مقالات ، ومقابلات أدبية (مع آخرين ومع نفسه !) ، وعددا من القصائد ، وخطابا مفتوحا أو خطابين ، وجزءا كبيرا من حوار فلسفى** . وعن كنيدى ومبررات هذا الكتاب قال ميلر ان الرئيس يعانى « **من مرض ثقافى معين : سوء التغذية الفكرية** » ، وأضاف « **هذه الأنيميا بالذات تصيب الزعماء المحاطين بمستشارين لا يقولون لهم الحقيقة** » . **فما هى الموضوعات التى سيحدث الرئيس عنها ؟ انها موضوعات حيوية كان ميلر يأمل أن يتدارسها مستشارو كنيدى ، ويحدثوا كنيدى عنها : عقوبة الاعدام ــ الرقابة ــ المخدرات ــ انحراف الأحداث ــ وكالة المخابرات المركزية** ــ كاسترو ــ البرجوازيون السود ــ مخابىء الغبار الذرى ــ طبيعة اليهود ــ الصحافة ــ الثورة ــ نهاية الحرب الباردة ــ الحرب بين المحافظ والمتمرد ــ العمارة ــ الاستبداد .

وتتردد نغمة « **سوء التغذية الفكرية** » مرة أخرى حين يقول ميلر عن كنيدى : « أمامنا رئيس جرىء لكنه محايد فى السياسة ، قادر على أن يكون له نفوذ لكنه بخيل فى ممارسة هذا النفوذ . أمامنا مثقف لكن ذهنه شبيه بكتاب سنوى تصدره جريدة ... »

مع الفقــر .. والثورة

وكان ميلر مع الفقر والثورة ، من اجل **هذا غضب من** كنيدى عندما **فكر فى غزو كوبا ، وكتب رسالة موجهة اليه** جاء فيها « **انك عبقرى فى ادارة دفة السياسة ، لكنك** لن تفهم **أبدا العاطفة الثورية التى تجتاح من كانوا فقراء جدا** ومن **اصيب شبابهم بشلل بسبب جشع الاغنياء . واذا** لم تفهم حقيقة **العاطفة الثورية فانك لن نعرف كيف تسلك مع** كاسترو **ومع كوبا . لن تفهم ابدا ان هذا الرجل** هو كوبا ، ثورى ، **عادم ... هستيرى ... جرىء** كاحسن الحيوانات **. وقد تنتهى حياته بمأساة ، غير** أنه **من عظماء القرن العشرين ، وهو فى هذه اللحظة** أعظم **منك بكثير** » .

هل بلغت به الصراحة ، أو الجراة ، هذا الحد ؟ على العموم فقد شجع كنيدى على النقد ، ودل ــ فى تشجيعه ــ على منتهى الحنكة السياسية ، فهو عرف أنه لن يستطيع السيطرة على كل شىء . وهكذا استطاع ميلر ان يقول « **لأول مرة فى حياتنا الأدبية لم تعد مهاجمة الرئيس ممكنة** وحسب **، وانما أصبح من الممكن أيضا أن تهاجمه مهاجمتك لأخيك الاصغر ، تهاجمه بنفس الحدة التى تهاجم بها خلال مشاجرة عائلية . وأتاح هذا امكانيات مثيرة أمام الكثيرين منا** » .

لكن ... وراء هذا الهجوم افتتان هائل بهذا الرئيس الامريكى الراحل ، فلقد رأى فيه الأديب « **بطلا وجوديا** » . فكنيدى قد غامر بحياته فى الحرب ، وغامر باجراء عملية فى ظهره كان من الممكن أن تودى به . من أجل هذا اعتبره « **بلا وجوديا** » . وعندما اغتيل قال ميلر أن أبشع ما فى اغتيال كنيدى أنه ذهب الى مدينة دالاس وجاس خلالها فى عربة مكشوفة ، كان يتعمد هذا ، كان **يمارس مغامرة** وجودية . لكنه خسر فى المقامرة هذه المرة ! .

« التقدم » والاســتبداد

وليست أفكار ميلر قاصرة على الروايات الاربع وعلى هذين الكتابين ، فما أكثر المنابر التى تحدث عليها . ومن فوق كل منبر يلقى بحجر يحرك مياه البحيرات الراكدة . فلقد ذهب اليه كاتب كان يجمع مواد كتاب عن الأديب المعاصر والضغوط التى يتعرض لها ، الضغوط المثلة فى الحياة التى يحياها والمجتمع الذى يعيش بداخله ، وكان ميلر أحد الكتاب الذين أسهموا بآرائهم فى هذه القضية . **وقد صب جام غضبه على مجتمع القرن العشرين وبشاعة الاستبداد الذى يعيش فيه هذا المجتمع . انه ليس بالاستبداد السياسى ، ليست له أدنى صلة بموسولينى أو هتلر ، وانما هو استبداد نفسى لا يعترف بالفرد ، وانما بالمجموع على حساب الفرد ، ويعترف بالشمول على حساب التفاصيل . وضرب مثلا من المعمار الحديث** وراءه **خير**

معبر عن الروح الشمولية الاستبدادية . البناء الحديث عبارة عن قوة هائلة بلا تفاصيل ، بلا التزام ، بلا اثارة لحب الاستطلاع ، بلا غموض وسحر ، بلا تنوع . واضاف ان هناك من سيعترض على هذا ويؤكد أن هذه المظاهر بالذات ، مظاهر العظمة والتـألق والقوة ، تثير فخر

قصص أخرى لباسترناك



كتب **باسترناك** هـذه المجموعة القصصية فى الفترة ما بين ١٩١٥ و ١٩٢٩ أى قبل أن تطبق شـهرته الآفاق بعد منحه جائزة نوبل للآداب التى رفضت بلاده السـماح لـه بقبولها .. وقد كتب الشاعر **لوى أراجون** ، اكبر كاتب فرنسى دارس ومتحمس للأدب السـوفيتى وذلك لاعتناقه المبادىء الماركسية .. كتب يقول « **ان باسترناك كاتب عبقرى تتمثل عبقريته فى شاعريته** » .

وباسترناك ليس شاعرا ولكن النثر الذى يكتبه لا يختلف عن الشعر ففيه المنطق وفيه الوضوح وفيه الصدق ، وفيه تقرب أعماله الروائية والقصصية من المسرح .

والطرق الجوية هى القصة القصيرة الأولى فى هذه المجموعة التى ضمت ثلاث قصص قصيرة اخرى .

وفى نهاية مقدمته يقول اراجون « ان اعادة قراءة هذه القصص اليوم تتيح لقارئها فرصة الفهم أكثر مما أتاحتها له أول مرة . »

والمجموعة ترجمت الى الفرنسـية ونشرتها دار جاليمار .

الكثيرين من الأمريكيين : المبانى الحديثة ... الطائرات النفـاثة ... الطرق العريضة السريعة ... وهلم جرا .

« **لكنى اريد ان ارد عليهم وأؤكد ان ما يميز كل الحركات الاستبدادية انها ممتلئة بالكبرياء ، الكبرياء الفارغة ، الكبرياء التى لا تلتفت الا لبعض التفاصـيل المعينـة . ومن السمات الأساسية للاستبداد أنه يتلذذ بتدمير كل ما هو خاص ، ويمقت مصدر هذا الشىء الخاص . ثمة مظهر جد لصيق بالاستبداد وهو انك تضع السكرين فى قدح الشاى الذى تشربه ، بدلا من السكر . اعتقد أن ثمة رغبة كامنة فى أعوق أعماق الاستبداد ، رغبة فى خداع الحيـاة ، فى الحصول على الطعم الحلو مع الاستغناء عن المصدر الحقيقى لهذا الطعم الحلو** »

وماذا أيضا ؟ .

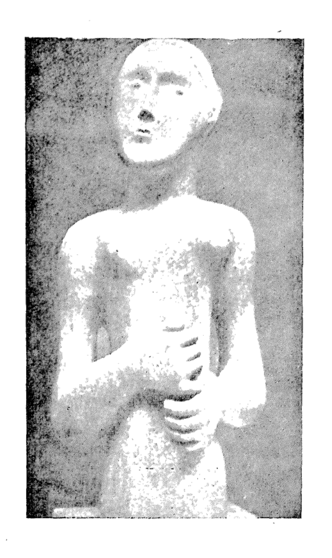
أشياء كثيرة جدا لا يتسع لها حيز الدراسة الحالية ، ربما كان من أهمها الدراسة الهامة التى ظهرت عام ١٩٥٧ بعنوان « الزنجى الابيض » ، وفيها تحدث ميلر عن مذهبه الجـديد ، المثـل فى ظهـور الهبستر Hipster — أو الوجودى الأمريكى — الذى يعايش الموت ولا يستنكف من شىء ويتكلم لغة خاصة تختلف عن لغة العاديين . وقال ميلر **ان على انسـان اليوم أن يختـار ، اما أن يكون « هبستر » أو عاديا ، اما أن يكون متمردا أو متاقلما . كذلك أثار هـذا السؤال : مع من يشـترك الهبستر فى معايشته للموت وعيشه فى اللحظـة الحاضرة ، اللحظة الحاضرة فقط ، واطاعتـه لصوت الحواس ، وحيـاته الصوفية اللامنطقية ؟ وجاء الجواب المثير : مع القديس ، ومع مصارع الثيران ، ومع العاشق .**

ان حديث الزنجى الأبيض ، أو الوجودى الأمريكى ، حديث يطول ، ومن الغبن أن يختنق داخل بضعة سطور ، ذلك أنه أحق بدراسة مستقلة . فلنختم المقال اذن بحجر آخر ألقاه ميلر فى البحيرات الراكدة حين تحدث عن وظيفة الفنان ، وكان قد التقى بزوجة كنيدى — التى أحاطت نفسها بالفنانين والأدباء — ثم تمنى أن يلتقى بها مرات أخرى .

« **كنت أود أن أظل أتحدث معها عن المعنى الحقيقى لكلمة فنان ، كيف أن نخاع الامـة انما يكمن داخل فن الفنان ، وكيف أن الذى يميت الفنانين هو الذى يخسر الصفقة ويعرض نفسه للخطر ... لذا فان مصير الامة لا ينفصل أبدا عن مصير فنانيها ...** »

محمد عبد الله الشفقى

دنيا الفنون



هنري مور

وثورة الفن الحديث

سامي رزق

اذا كان الفن تعبيرا عن شخصية الفنان ، فلا سبيل الى أن نحقق لانفسنا الاستمتاع الكامل بفنه الا أن نصعد معه فى الطريق الذى قطعه بخياله وأمله ووجدانه ، وأن نتلمس ما جاشت به نفسه وهو فى معرض الخلق والابتكار . ولا غرو فان كل جهد ابتكارى أصيل انما ينبعث من أعماق الفنان وباطن عقله . غير أن القدرة الخالقة ليست موهبة صرفا ، فالمبدع فى الفن ليس شخصا موهوبا فحسب ، بل انسانا ذا مهارة ودربة وحذق تقنى معين استطاع به أن يرتب ألوانا متعددة من النشاط بحيث يبلغ بها غاية وهدفا محددا وهو ذاك العمل الفنى المبتكر فى اكتماله وروعته .

وانا لنعرض فى هذه العجالة لفنان متميز الشخصية ، متفرد الأسلوب ، يبث فى نحته روحا ورقاقة متدفقة الحياة ، الا وهو الفنان هنرى مور ، احد اقطاب فن النحت المعاصر واعلامه البارزين . أما عن مولده فقد كان فى سنة ١٨٩٨ وفى كاسل فورد بمقاطعة يوركشير ، وقد التحق مور بمدرسة الفنون الجميلة بليدز ثم بالكلية الملكية للفنون وارتحل عام ١٩١٩ الى كل من فرنسا وايطاليا فى بعثة دراسية ، كما منح الدكتوراه الفخرية من جامعة ليدز وحصل على جائزة بينالى فينيسيا عام ١٩٤٨ . ونود أن نعرض هنا للقضايا الرئيسية فى الفن فى ضوء انجازات مور الفنية ومفهومه للفن .

قضية الشكل : من المعلوم أن الشكل فى الفن انما هو الهيئة التى يتخذها الأثر الفنى ، والشكل الجيد ، كما يرى مور ، هو ذلك الذى يولد لدينا احساسا بالمتعة يفوق ما نستمده منها من غيره من الأشكال . ثم ان هذه المتعة لا تنعكس على حاسة واحدة فحسب من حواسنا بل تمتد الى حواس أخرى .

الشكل والطبيعة : يرى مور أن الطبيعة هى سيدة الشكل والمتحكمة فيه وصاحبة السلطان عليه ، ومن ثم فانها تمثل المعيار الوحيد للحكم على الأشكال الفنية ، بعيدا عن نزوات الأفراد وأهوائهم ، ولا عجب فان ما يثير فى أحدهم احساسا بالمتعة قد لا يجد من الآخر سوى الاستياء والنفور .

غير أن الطبيعة تبلغ من الضخامة والتنوع حدا يتعذر معه فيما يبدو للوهلة الأولى أن تنتخب منها معالم عامة لتكون مقياسا ومعيارا للشكل . والحق أن الفنانين لم يتوصلوا الى هذا المعيار نتيجة لبحث جاد .

وانما جاءهم عن احساس باطنى أبدته أشكال الطبيعة التى تتخذ فى نموها صورا منطلقة غير معوقة وشاهد ذلك البلورات والمحارات والأجسام الحية التى نشاهدها فى واقع حياتنا ، ويرى مور أن هذا النمو فى الأشكال الطبيعية يتخذ نسبا محدودة فان تيسر لنا أن نستنبط منه أحكاما عامة وجدنا فى أحضان الطبيعة معيارا للشكل يصلح للتطبيق على الأعمال الفنية كافة .

وقد أمضى مور حياته باحثا متأملا فى أسرار تلك القوانين التى تتحكم فى الشكل كما نشاهده فى الطبيعة ، وقد دخل فى روعه أنه حقيق بأن يقترب من الشكل المتكامل عن طريق فهمه لأسرار تلك التكوينات الطبيعية سواء العضوية منها أو غير العضوية . ووقف مور على مجموعة من المعادلات الرياضية والهندسية التى تتعين بها الصور العديدة للمادة الحية والجماد كذلك على السواء ، وقد يذهب بنا الظن الى أن هذه المعادلات تنتج فقط أجساما هندسية الشكل كما يظهر فى خلية النحل ، ولكن الواقع أن هناك أشكالا منتظمة وان كانت محدودة بخطوط منحنية .



نساء يغزلن الصوف

ويرمى مور الى أن يستمد الشكل المتكامل من الطبيعة ذاتها وعلى الأخص من العظام والقواقع والمحارات فنراه يقول : « على الرغم من أننى أهتم بالانسان اهتماما عميقا الا أننى أحيط الأشكال الطبيعية بعناية خاصة وقد مضى على حين من الدهر كنت أتوجه فيه الى شاطىء البحر لأتأمل قطع الحصى وكنت فى كل مرة أتوقف عند حصوة جديدة يستلفت شكلها نظرى على الرغم من الكثرة الكثيرة التى كانت تتوافر من هذا الحصى فى مرات خوال ، وكنت أعمد الى اختيار بعض هذا الحصى الذى يتلاءم مع الأشكال التى كنت أنحتها آنئذاك أو كانت تراود خيالى ، وكنت أتخذ من حفنة الحصى التى تقبض عليها كفى مدرسة تلقننى فنون التشكيل وأصوله ، والحق أن هـذا الحصى انما يمثل لنا احكام الطبيعة فى الابتكار والخلق » .

ولا عجب أن تأثر مور بالطبيعة كل هذا التأثر ، فاليه يرجع نجاحه فى محاولته الذاتية فى البحث عن التكوين الجديد المتميز ، وأن كان مور يستلهم الطبيعة ، الا أنه قد يحذف أو يكتفى بالاشارة العابرة الى ما لا يجده منها واجب العلاقة بموضـوع تشكيله ، وهو فى هذا أيضا لا يتعدى قوانين الطبيعة الأساسية ، وأنه ليعتقد كذلك لو أن الطبيعة قد كشفت عن وسيلتها فى ابتكار الأشكال لجاءت بتشكيلات كتلك التى يسـعى الى تحقيقها ، فهو يريد أن يصوغ الحياة العضوية فى شكل وتركيب جديدين لا يحرص فيهـا على أن يجعل لها شفاها تتكلم أو أطرافا تتحرك بل كل ما يعنيه هو علاقات الشكل الجمالية ثم تلك البنية القوية التى تولد فى المشاهد احساسا لا شعوريا بالجمال . وهو يكون بذلك قد حـل مشكلات الشكل والحجم والكتلة والبنية فضلا عن علاقات الجمال الحسى .

ان من يرى آثار مور الفنية لحرى به أن يشعر بأنه قد تلقاها من عالم المجهـول أو من زمن سحيق غابر ، أو جاءته من كوكب آخر بيد أنه لن يشعر لحظة واحدة بأن الأشكال الماثلة أمامه غريبة عن عالمه بل هى من صميم دنياه ، وغاية ما فى الأمر أن عينيه تفتحتا عليه لأول مرة .

أعطى للشكل نقاءه

كان فى اعتقاد مور أن أية تفاصيل عرضية لا تخدم الغرض الذى يسعى اليـه ، انما هى أشـبه بالبثور والأورام فى بدن التمثال وأدعى الى تشويهه وحجبه عن الأنظار فان جوهر التمثال وماهيته يضيعان وسط دوامة من التفصيلات التافهة أو التهويشات التى لا مبرر لها ، ويرى مور أن فن النحت فى أوروبا قد ابتلى بهـذا الداء فشاعت فوق سطوحه نمنمات

وتفاصيل أشبه ما تكون بالطحالب ويعرب عن اعجابه الكبير بالفنان **برانكوس** . الذى سعى جاهدا الى التخلص من هذه الشوائب كما يعزو اليه أهمية تاريخية بالغة فى **فن النحت المعاصر** اذ يقول : « لقد كان نمو النحت الأوروبى منذ الفن القوطى هو فى الواقع نموا للطحالب التى غطت أسطحه ، والتى كادت تطمس معالم الشكل كلية وقد تلخصت رسالة برانكوس فى التخلص من هذه الزيادات المهولة وفى تنمية وعينا بلغة الشكل ولم يصل برانكوس الى هدفه المنشود الا حين ركز تركيزا مباشرا على صور واشكال بسيطة جعلت من نحته طابعا اسطوانيا مصقولا مشذبا ومركزا فى شكل واحد ، وانتاج برانكوس يعتبر بغض النظر عن قيمته كفنان مفرد بالغ الأهمية فى تاريخ فن النحت المعاصر » .

وللفراغات فى نحت مور شأن كبير وشخصية متفردة لا تتأتى لغيره من الفنانين ، والفراغ عنده جزء من الكتلة العامة أو هو نفسه كتلة منحوتة فى الهواء تضفى على الشكل قوة وحيوية ، انه فراغ مقدر محسوب لا يعتمد فيه مور فيما يبدو على خياله أو حسه اعتماده على القوانين الرياضية للتكوينات الطبيعية والمقطوع به أن هذه الفراغات لم تأت اطلاقا عفو الخاطر بل انها أخذت من جهد الفنان ووقته الشىء الكثير وقد أكد بذلك مور قوة الكتلة وربطها برباط قوى محكم وكانت أشبه ما تكون لديه بالتصميم المعمارى الشامخ القوى الذى يبدو لدى غيره من الفنانين متداعيا متهدما ، وهاك بعض آراء مور فى فراغات الشكل المنحوت : « ان أول فراغ يحدثه الفنان فى قطعة من الحجر انما يتلخص فيه الهامه ووعيه ومثل هذا الفراغ يربط أحد جوانب الشكل بالجانب الآخر ويحوله مباشرة الى شكل ذى ابعاد ثلاثة أو يكاد ، وللفراغ معناه كما هو الحال مع أى جسم صلب ، ويمكننا أن ننحت فى الهواء فنحصل على الشكل المرغوب ، وانه لقريب الصلة فى سحره بسحر كهوف الجبال أو الفجوات التى تتخلل الصخور » .

وفى راى مور أن الخط المستقيم ادعى الى أن يشير لدى المشاهد احساسا حادا مقلقا فمن شأن هذا الخط أن يضنى العين حين تتابعه ومن ثم فقد آثر مور الا يضمن نحته هذا الخط المستقيم وعول على المنحنيات التى تثير فى النفس احساسا بالرشاقة والانسياب ، ولا عجب فان الحركات التى تحدث فى العضلات البصرية ازاء هذه المنحنيات انما هى أقرب الى طبيعة الأشياء وأدعى الى قيام التوافق والانسجام ففى كل منعطف تشتمل عليه هذه المنحنيات تحس العين بطفرة وجدة فضلا عما يوصى به الخط المنحنى من الامتلاء والليونة .

وفى رأى مور أن التمثال المنحوت ينبغى أن يشتمل على فجوة أو بروز هادىء يكون بمثابة مركز لتجمع الانتباه من جديد تنطلق منه العين لتعاود رحلتها الحالمة .

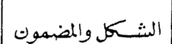
ومن أهم ما يحرص عليه مور أن يكون لمنحوتاته ارتباطات وتداعيات سيكولوجية حتى يوجد التفاعل بين الأثر الفنى وبين المشاهد ؛ فنراه يملأ أشكاله بمعان متوقعة ترتبط الى حد كبير بتاريخ البشرية على مر العصور ، فيقول مور : « أننى لمدرك تمام الادراك لما تلعبه عوامل الارتباط السيكولوجى فى النحت ، فان المعنى العام للشكل وقيمته يعتمدان على ارتباطات لا حصر لها فى تاريخ الانسان فان الأشكال المستديرة مثلا توحى لنا بفكرة الثمار الناضجة ولعل مرد ذلك الى أن الأرض وصدر المرأة ومعظم الثمار تأخذ شكل الاستدارة ، وأهمية هذه الأشكال ترجع الى أنها تضرب بجذور عميقة فى عاداتنا المتعلقة بالرؤية والادراك الحسى ، وان كل نحت صنعته يأخذ فى ذهنى صورة انسانية أو حيوانية ، كما يكتسب شخصية بعينها » .



يرى مور أن على الفنان أن يدرك الحجم كما يظهر كاملا تاما وأن يربطه بما حوله من فراغ ، ومن رأيه أيضا أن الفكرة التى تخطر لذهن المثال

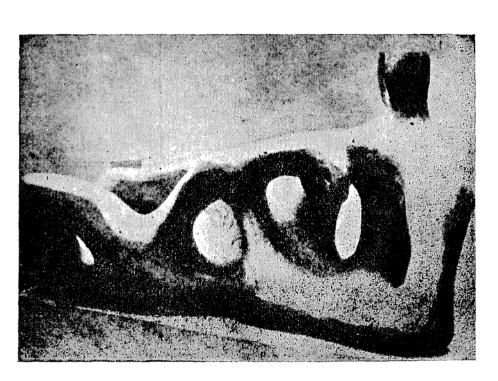
اذا ما اخرجها بحجمها الذى راود مخيلته لكانت حقيقة بأن تحقق معناها الفنى الكامل ، ويشير مور كذلك الى ان ثمة علاقة وثيقة بين حجم التمثال ومتوسط احجام الأبدان البشرية ، فان استجاباتنا الانفعاليــة للحجم تصدر عن كون الانسان لا يزيد طولا فى المتوسط عن خمسة اقدام او ستة ، ولا غرو فان النحت لا ينعزل كمــا تنعزل الصورة باطــارها عن الفراغ المحيط بها ، ولحجم التمثال التأثير الاكبر فى الايحاء الذى يحــدثه فى المشاهد ، كما يخدم كذلك فكرة الفنان عن عمله المنحوت . ويرى مور أن لكل فكرة حجما يتناسب معها ، ويربط مور بين الحجم والمعنى الانفعالى او الاستجابة الحسية التى يحدثها فى المشاهد ، فان العيان انما يلعب دوره الخطير فى زيادة حجم التمثال او نقصانه ، ويقول فى ذلك : ان اى نحت يمكن أن يظهر فى حجم اكبر من حجمه الطبيعى مرات ومرات ومع ذلك فانه لا يوحى بالمعنى الانفعالى المقصود منه على حين أن شــذرة صغيرة من الحجر لا يزيد ارتفاعهــا عن بضع بوصات فى وسعها أن توحى لنــا بضخامة حجمها ، مرد ذلك الى أن وراءها خيالا كبيرا ، وشاهد ما نراه فى رسوم **مايكل انجلو** أو **ماساشيو** . ان النحت يرتبط أشــد الارتباط بالحجم الطبيعى وان لى ميلا شديدا لو أن الظروف المادية أتاحت لى ذلك وأقصد بالظروف المادية سعر المواد الخام ونفقــات النقل واليه – أن أتخذ لمنحوتاتى أحجاما كبيرة تتجاوز حدود ما أنفذه فى الوقت الحاضر ، فالمقياس العادى أو المتوسط لا يجعل بين الفكرة المعرب عنها وبين ملابسات الحياة الجارية ذلك الحد المنشود ، اننى ازاول عملى فى الوقت الحاضر فى القرية وأنحت فى الخلاء ؛ وأجد أن الابهام أيسر فى ذلك المحيد مما هو عليه الحال لو كنت أعمل داخل مرسمى بلندن ...

وللخدمة عنــد مور سلطان كبير ومهابة عظمى ، غير انه لا يرضخ لها رضوخ العبــد الذليل بل يصادقها ويحبهــا ويخالطها مخالطة الصديق للصديق ويتعرف على نواحى القوة والضعف فيها ، والحسن والقبح كذلك ، فيختار لها الشكل والتكوين المناسبين اللذين يســاعدانه على الافصاح عن كل خصائصها الكامنة ، لقد كان مور فى الحق فنانا ذكيامرهف الحس يستطيع أن يستكنه كل ما فى الخامة من امكاناتباطنة ، فيستمد من الحجر والخشب طاقات قصوى فى التعبير وهو القائل : « قد يعالج الفنان لأول مرة حجرا صلدا قاسيا فظا فاذا به يرتاع له ويتفزع ويفضى به خوفه الى تشويه هذا الحجر ، واحالته الى حفر بارز خال من تعبير النحت أو قوته ، أما ذلك الفنان المدرب الناضج فانه قادر على ان يوفق بين فكرته وطبيعــة الحجر الذى يعالجه ، فلا يظهر ضعيفا متخاذلا أمام قوة الحجر وصلابته . ومن رأيه أن من الممكن أن تحدث فراغا فى قطعة من الحجر دون أن تحـل بذلك من بنائه أو تضعف بنيته ، ويتحقق لنا ذلك بدراستنا لحجم هــذا الفراغ وشكله واتجاهه ، قياسا على مبدأ « القبا » الهنــدسى الذى يحتفظ للحجر بمتانته .

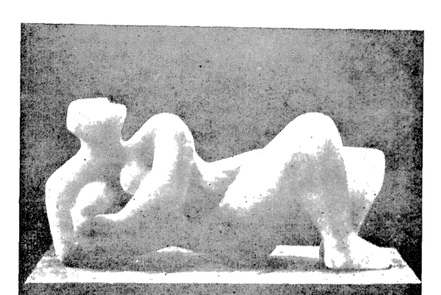


الشــكل والمضمون

ولم يكن مور يضع لمنحوتاته مضمونا معينا فالمضمون لديه كان فى الشكل ذاته ، وفى طريقــة تصــميمه وفى الموسيقى التى تتدفق منه والتى ترددها علاقاته المتآلفة والمتعارضة كذلك فى هــدوء ووقار ، كما يكمن المضمون عنده فيما يوحى به الشكل



تشخيص



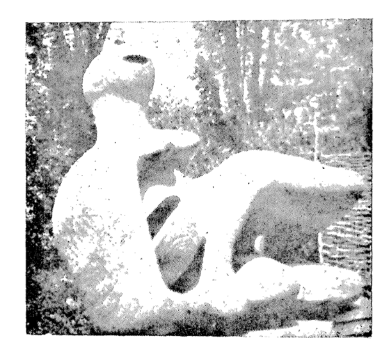
فتـــاة
مسترخية

من متعة وراحة للمشاهد ، ولا توحى تماثيل مور بأنها تعرب عن ذلك الذى يسمى بالحركة المستمرة ، أى أن التمثال المعين يوحى لنا بأن حركته غير كاملة ، ومعنى ذلك أن مور لم يهتم بتسجيل المراحل الجزئية من الحركة بما يستشف منه أن التمثال قد تجمد عند لحظة بعينها فاحساس المشـــاهد بذلك يولد لديه شعورا بالقلق والاضطراب مما يحمله ايضا الى محاولة الانتهاء بهذه الحركة فى خياله حتى يحقق لنفسه الراحة من هذا العناء والتوتر ، ومن رأى مور أن قيام المشاهد باتمام الحركة فى خيـــاله سيجعله يحس بأن التمثال وشيك الحركة ، أى أنه مهتـــز غير ثابت ، وفى ذلك تعارض واضح مع طابع الاستقرار الذى ينبغى أن يتحلى به كل منحوت ولا مانع لدى مور أن يصور نهاية الحركة بدلا من بدايتها أو وسطها ، وفضلا عن ذلك فان مور يحرص على ألا يدع المشاهد يحس ولو لحظة واحدة بأن التمثال الماثل أمامه يتكون من رأس ورقبة وأطراف أو أن يدعه يتوقف لتأمل تفاصيل الوجه أو اليـــدين ، وذلك أنه وجد الحل لمشكلة علاقات أجزاء نحتـــه فى مبدأ انسياب الشكل فى هـــدوء حالم ، لا تصطدم فيه العين ببروز أو نتوء مفاجىء .

والمضمون لديه يتمثل فى حيوية التمثال وسمة النمو العضوى التى تتمثل فيه ، وكأنه قد نما نمو الأحياء حتى وصل الى هيئته الحالية ، وأن تلك الهيئة هى غاية نضـــجه وتمامه ، ومن الملاحظ أن هيـــكل التمثال العظمى الوهمى ينمو فى أشد مناطقه تعرضا للشد والضغط .

وقد استعان مور الى حد كبير بتراث الحضارات العظيمة الغابرة مثل فن النحت المصرى القـــديم ، الذى كان يحرص على تمثيل الملوك والآلهة فى وقفة منتصبة أو جالسة فى هدوء واتزان أدعى الى أن تولد فى نفس المشـــاهد احساسا بالثقة والأمن ، وكان مور يرى فى هـــذه الفنون جهدا صادقا فى سبيل تحقيق الاستقرار للكتلة والكمال للشكل ، ولم يحاول مور أن يحاكى هذا القديم بل اتخذه مصدرا لالهـــامه فقط ، واذا كنـــا نحس فى نحته ببعض تأثيرات هذا القديم الا أنها لا تقف وحيدة بل تندمج معها تعبيرات ومثل ومضامين مختلفة أخرى . فقد حاول التعرف على وســـائل الاقـــدمين فى حل مشكلاتهم الفنية ، فكان أن تمثل كثيرا من قيمهم بما يتفق ونظراته الخاصة .

ومن الفنون التى أعجب بها مور وكان لها على فنه أثر كبير نحت جنوب أوروبا مثل النحت الكريتى القديم والنحت الأوتروســـكى القـــديم ، والنحت الاغريقى القديم فى عهوده الكلاســيكية والعصر الحجـــرى السكسونى والنحت المصرى القديم



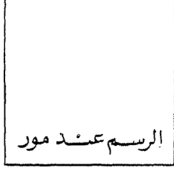
استرخاء

ولا سيما ما ظهر منه فى عصر ما قبل الأسرات والدولة القديمة ثم النحت المكسيكى والنحت الرومانسكى ونحت بلاد شمال أوروبا فى القديم ونحت الاسكيمو ، ومن المعاصرين الذين تأثر بهم مور موديليانى وروودان وميلول ثم بيكاسو .

مور بين التجريدية والسريالية

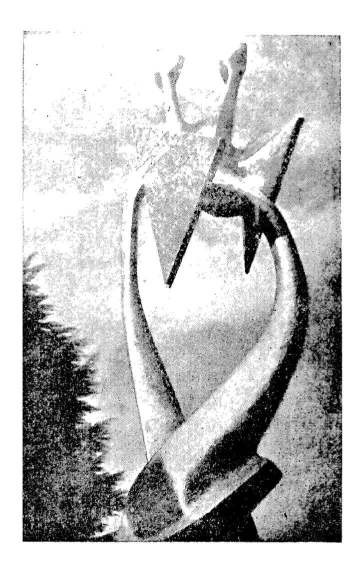
يرى مور أن ثمة ترابطا بين التجريدية والسيريالية وهذا يتضح من قوله : « أن الصراع المحتدم بين أصحاب المدرسة التجريدية وأنصار المدرسة السيريالية صراع لا مبرر له . فان كل فن عظيم يحتوى على العنصرين التجريدى والسيريالى معا كما يتضمن عناصر كلاسيكية ورومانسية ، وينطوى على عنصر الاتساق والاضطراب كما يحوى فكرا وخيالا وشعورا ولاشعورا فكل من جوانب شخصية الفنان يجب أن تلعب دورها ، واعتقادى ان نقطه البداية فى التصوير أو النحت تتخذ صورا شتى . أما عن تجربتى الذاتية فانى أبدأ أحيانا بالرسم دون أن تكون لدى مشكلة سابقة أريد أن أصل الى حل لها ، وقد أبدأ تحدونى الرغبة فحسب فى استخدام القلم على الورق ولأرسم خطوطا وانغاما وسطوحا دون أى هدف واع . لكن ما أن يبدأ عقلى فى تناول ما أنتجته بالفحص حتى تتضح الفكرة بشكل واع وتتبلور فأبدأ فى السيطرة عليها وتنظيمها . وأحيانا أبدأ بموضوع محدد ، وأحاول أن أقيم علاقات منظمة بين الأشكال التى تبرز فى نهاية المطاف فكرتى » .

لقد أشار مور الى ما للأشكال المستديرة من ايحاء سيكولوجى كالثمرة والأرض وصدر المرأة ، وعزف عن استخدام الخط المستقيم وابتعد عن الأضلاع والزوايا ، ولجأ الى الشكل المستدير الناعم المصقول الذى يسبح بعين ومشاعر الرائى فى عالم اللاشعور ... كل تلك الايماءات تحمل معانى سيريالية الى جانب ما يتضمنه نحته من تجريد ، ويقول فى هذا الصدد : « يلوح لى أن هدفى واتجاهى يتلاءمان مع هذه القاعدة على الرغم من أنهما لا يعتمدان عليها . فنحن أقل تمثيلا للطبيعة وأقل محاكاة للنسخة البصرية المرئية ولقد اتجهت هذا الاتجاه لأنى أستطيع عن هذا الطريق أن أمثل المضمون السيكولوجى الانسانى بعمق واستقامة بالغين » .



هناك سؤال يتبادر الى الذهن عندما نعرض لفن مور وهو : هل كان مور يهتم بالرسم اهتمامه بالنحت ؟ أو هل كان يرى فى الرسم غاية فى ذاتها أم وسيلة فحسب تعينه على حل مشكلاته فى النحت ؟ وهل يمكن القول بأن القيم الفنية المتوفرة فى رسومه تتلاءم مع تلك التى يحويها نحته أم أنها تقف على النقيض منها ؟ وليس أبلغ فى الرد على هذه الأسئلة المطروحة مما قاله مور نفسه ، فهو القائل :

« انى أضع رسومى لتكون عونا لى أساسا فى نحتى أى أننى أستمد منها



تفصيل لشخص

أفكارا لمنحوتاتى ، كما استخدم رسومى كمتنفس لأفكارى أو وسيلة لتنميتها . واذ نحن قارنا بين الرسم والنحت تبين لنا أن النحت وسيلة بطيئة للتعبير ، وانى أجد فى الرسم وسيلة تنفيسية مفيدة لبعض الأفكار التى لا أجد متسعا من الوقت لتحقيقها فى النحت ، كما انى استخدم الرسم وسيلة لدراسة الأشكال الطبيعية كالعظام والقواقع والحصى .

وقد أعمد الى الرسم أحيانا لمجرد المتعة التى أستمدها منه . وقد ثبت لى عن تجربة وخبرة أن ثمة فارقا جوهريا بين الرسم والنحت لا ينبغى اغفاله بحال ، فان اية فكرة يقتنع بها الفرد رسما تحتاج الى كثير من التكييف اذا ما نحن ترجمناها الى نحت . وقد حاولت فى كثير من المرات أن أعطى للأفكار التى أريد تنفيذها مظهر النحت الحقيقى أى اننى كنت أرسمها مستعينا بمبادىء خداع البصر الناشىء عن سقوط الضوء على الأجسام الصلبة . ولكنه قد ثبت لدى كذلك أننى كلما أمعنت كذلك فى تشذيب الرسم والعناية به كلما ضعفت رغبتى فى ترجمته الى النحت . أما اذا حدث ونفذ النحت فانه يعتبر صورة باهتة للرسم . أما الآن فاننى أترك المجال مفتوحا لكل التكهنات الممكنة حول ما أرسم ، وأحيانا أخط رسوما وسطوحا دون الاستعانة بخداع البصر فى رسم الضوء والظل حتى يكتسب الرسم أبعادا ثلاثة » .

ويمكن أن نقسم رسومات مور الى اقسام ثلاثة :

١ ــ قسم يحاول فيه حل مشكلات نحته وهذه لا تزيد عن كونها مخططات تمهيدية بسيطة لفكرة نحت يحاول بها أن يحل مشكلات الشكل التى يثيرها .

٢ ــ قسم آخر يدرس فيه الأشكال الطبيعية ويضمنه ملاحظاته حول العظام والقواقع والحصى وحركة الآدميين .. الخ .

٣ ــ القسم الثالث والأخير فيحاول فيه الفنان التعبير عن الانفعالات الحبيسة فى صدره والتى يصعب عليه تنفيذها نحتا أو لا يتسع وقته لذلك . وان هذا القسم من رسومات مور ينبض بالحياة والحركة والانفعال ويبلغ مرتبة التصوير الفنى ــ ومن الملاحظ فى هذا القسم أن فكرة النمو العضوى التى تظهر فى تماثيله قد انتقلت الى صوره المرسومة .

ونرى أن الشخصيات التى يرسمها مور انما هى عمالقة من عالم آخر ذات مقاييس هائلة ترجع الى استطالتها المبالغ فيها ، ولعل مرد ذلك الى أن الفنان قد عمد استجابة لحس باطن الى تصغير رؤوس أشخاصه الى ثلث أو ربع حجمها الطبيعى مع المبالغة فى عرض كتفيه . فبدت شخوصه كما لو كانت ثلاثة أو أربعة أضعاف حجمها الطبيعى ، وقد ترمز محاولته هذه الى عظمة الانسان

وقـوته ومتـانة تكوينه وصراعاته وتطاحناته ... فكان أن رسمه عملاقا ضخما يتضاءل تفكيره واتزانه العقلي الى جانب قوته ، كما تبدو اشخاصه كما لو أن أكبر كمية من الضوء قد سقطت عليهـا ، اما أنها مصنوعة من الضوء أصلا . وقد يرجع ذلك الى مثاليتـه كنحات وانه يحاول لاشعوريا أن يركز الأنظار على كتلة اشخاصه بينما يغفل كل تفاصيل خلفية الصورة أو يجعلها تسبح في ظلام دامس .

ومن الملاحظ أن تلك الظاهرة تبدو بوضوح في اعمال الفنـانين الذين يعالجون النحت والرسم معا ، مثل مايكل انجلو الذى تبـدو أشخاصه ممتلئة بالتعبير والحركة والانفعال ، أما الخلفية فتكاد تكون فراغا لا وجود له .

ان رسـومات مور التي تحـوى تكوينات جماعية تعد من أبرز أعمال التصوير التي تكشف عن التباين بين الشكل والأرضية ، فأشكاله قوية تسبح في الضوء أمام خلفية من الفراغ المعتم . كما نلحظ طريقة مور في ابراز التجسيم برسم خروط عرضية كأنها تلتفت حول أجزاء الجسم وأن حركة الخط في التفافهـا توضح كيفيـة التجسيم ذاتها .

ويعد مور من الفنانين القلائل الذين يؤمنون بأن الطبيعة مصدر كل نحت ممتاز ، وهو قد يتخذ في بحثه تارة عين العـالم العـارف المدقق الذى يستخلص معادلات وقوانين للطبيعة والحياة والنمو ، وتارة بعين الفنان ذى الاحساس الذى يستشعر جمال البنـاء وقوته . وقد نجح مور في الحصول على تكوين جديد للتكوين العضوى وبلغ فيـه مرتبة قل أن يبلغها فنان آخر .

سامي رزق

انطباعات عن معرض بيكاسو



اقيم بالسراى الصغرى والكبرى بباريس في شهر فبراير الماضي معرض بيكاسو الأخير .. وكان على عادته متخما بالعديد من أعماله ومليئا بالألوف من المعجبين .. وان كنت تريد - أيها القارىء - ان تستمتع برؤية هـذا المهرجان الشامل .. فأنصحك أن تلقى بثقافاتك الفنية جانبا ، أو ترجىء انتمائك الى مدرسة من مدارس الفن حتى تخرج من باب المعرض الذى جمع بين النحت والتصوير وأعمال الخزف و و .. كل الأشياء التي تحار في تسميتها !!

والواقع ان هذه المنتجات تحتاج الى محلل نفسى أكثر من حاجتها الى ناقد فنى .. ذلك لأنها - كلها بلا اسـتثناء - تعكس جانبا كبيرا من شخصية الفنـان العبقـرى ، وتعكس أيضا ما يناقض هذا الجانب الملهم .. لكنها اشتركت جميعها في التعبير عن اعتزاز الفنـان المفرط بشخصيته وفنه .. فهو يدرك تماما قيمة كلمة بيكاسو ، وهو يفهم كذلك أنها تصريح المرور لكل عمل مهما كانت قيمته الفنية .. فأعمال النحت المعروضة تقترب كثيرا من عرائس الورق التي يتسلى الأطفال بقصها ولصقها ، ومع ذلك فمنها ما بلغ حد الروعة مثل التمثال الكامل لامرأة تجر عربة بها طفـل نائم .. عربة حقيقية وبحجمها الطبيعي . لكن ما يسترعى الانتباه أن وجـه الطفل مسطح بتقاطيع محفورة . فجعلت مـع فراغ العربة أعماقا بعيدة الغور .

واستخدام بيكاسو للرمز كان واضحا أكثر ما يكون الوضـوح في المرأة والثور والحمـام والأطفال .. فنجده أحيانا يجعل من المرأة قمة الجمال والأنوثة ، وفي أغلب الأحيان يجعلها مجموعة من المربعات والمستطيلات والدوائر والزوايا دونما تقيد بأماكن الأعضاء من الجسم او تناسقها . وهو في استخدامه للرجل يرمز له بنصف ثور ونصف رجل أو ربما يكون رجلا كاملا بقرنى ثور .. وربما كان يقصد بيكاسو من هذا القوة الجسمانية لدى الرجل أو انه مجرد اعجاب بالثور اعجابا غريزيا نابعا من الدماء الأسبانية التي تجرى في دمه ، أما الحمام والطفل فهو يستخدمهما في تماثيله برقة ووداعة تعكس نقيض موقفه من الرمزين السابقين .. وهذا هو مثار الحيرة لكل من يشاهد معرض بيكاسو الأخير .

تيار الفكر العربي

نازك الملائكة والتجديد في الشعر

لا يستطيع انسان ان يؤرخ لحركة الشعر الحر دون أن يضع **نازك الملائكة** في الصدارة ، فهى الأم الشرعية لهذا الشعر بمفهومه الذى تحدد أخيرا قبل أن يضرب فى عدة متاهات .

وقد كان لابد لها من هذه الريادة ، فقد أحسنت الاطلاع على نماذج من الشعر العالمى وبخاصة ما كتب **كيتس ، وشللى ، وادجار آلن بو ، واليوت** ، ثم انها قد استطاعت أن تستوعب نقاء التراث العربى ، وأن تتعاطف على المهجريين وتشرب أحزانهم ، وأن تتعاطف كذلك مع عدد آخر من شعراء العربية فى مقدمتهم **على محمود طه ، ومحمود حسن اسماعيل** ، بالاضافة الى عثورها على لغتها الخاصة .

ثم كان يوم ٢٧ من أكتوبر عام ١٩٤٧ ، حيث أحست أن ما يشغلها ليس الموتى وانما حركة نقل الموتى ، ومن هنا كتبت قصيدة الكوليرا ، وهى تقول « .. كتبت تلك القصيدة أصور بها مشاعرى نحو مصر الشقيقة خلال وباء الكوليرا الذى داهمها ، وقد حاولت فيها التعبير عن وقع ارجل الخيل التى تجر عربات الموتى من ضحايا الوباء فى ريف مصر ، وقد ساقتنى ضرورة التعبير الى اكتشاف الشعر الحر .. » .

وكل الدلائل تشير الى رهافة هذه الشاعرة ، فقد بدأت ثورتها العروضية من بحر غير خليلى ، ذلك لأن البحر الذى كتبت به هذه القصيدة هو البحر الذى تداركه **الأخفش** على **الخليل بن أحمد** ، وهو يسمى بحر الأخفش ، كما يسمى ضرب الناقوس ، وركض الخيل ، والخبب .. وهو نوع من أنواع الجرى .

فاذا تركنا الاحساس الزمنى بحركة وقع أرجل الخيل ، نجد أن هذا البحر بالطريقة التى تكثر بها كتابته الآن ، والتى تتلخص عادة فى حركة ثم سكون ، يشبه بحر اليامبيكى الذى يرد عليه أغلب الشعر الانجليزى ، والذى يتكون من توالى مقطعين أولهما غير مضغوط والثانى مضغوط ثم ان بحر المتدارك ـ وبخاصة حين



عبده بدوي

يدخله الخبن والجزء ــ يعطي التوقر ، ونشوة الحركة .. مع محافظة على الايقاع .

وســـواء اشاركها **السياب** فى حركة البدء أم لم يشاركها ، بقصيدة ((**هل كان حبا**)) التى علق عليها فى ديوان ((**أزهار ذابلة**)) بأنها من الشعر المختلف الأوزان والقوافى .. فان بدء حـــركة التجديد بهذا البحر ، ومن أجل الغاية التى ارادت أن نحققها نؤكد أن هذه الشاعرة تصدق دائما مع احساسها الفنى النابع من أعمق أعماق أغوارها .

وأهمية ما نقول ترجع الى **أنها كانت الوحيدة التى قدمت التبرير لهذا الشعر موضوعيا فى مقدمة ديوانها ((شظايا ورماد)) فهذه المقدمة هى شهادة الميلاد الحقيقية لضرورة هذا الشعر** ، والقارىء لهذه المقدمة الآن يدرك أنها كانت المائدة التى جلس عليها أكثر النقاد ، بل ومن هذه المائدة تهاجم لأنها فى عرف البعض لم تسر بالثورة الى غايتها .

فهى من هذا الموقع ركزت على **أنه فى الشــعر كما فى الحياة يصح ما قاله برنارد شـــو من ان اللاقاعدة هى القاعدة الذهبية** ، لسبب هام هو أن الشـــعر وليد أحداث الحياة ، وأنه ليست للحياة قاعدة معينة تتبعها فى ترتيب الأحداث ، وأنه لا تناقض بين ما يقول به النقاد من مدارس ومذاهب ، لأنها كلها ليست قواعد وانما أحكام .

ثورة الشعر الجديد

وهى تعلن الثـــورة على طريقة الخليل التى صدئت ، وعلى القيـــود التى منعت اللغة من الركض لسايرة الحياة ، وعلى هذا الانطفاء الذى أصاب اللغة بعد عصور الازدهار ، بحيث أصبحت الآن عاجزة عن اعطاء قوة الايحاء فى مواجهة القلق والتمزق اللذين هما قوتنا اليوم .

وهى من أجل اثراء اللغة وتحريكها تسحب الصولجان من أيدى النحاة واللغويين وتسلمه للمرهفين من الكتاب والشعراء ، لتعطى للعصر لغته ، ولسانه ونبضه الحقيقى .

ثم انها تعتبر العروض القديم لا يملأ الكأس وانما يغرقها ، وأن طريقتها الجديدة ليست خروجا على الطريقة الخليلية وانما تعديل لها ، أما القافية فترى أنها هى التى أنزلت الخسائر بالشعر العربى ، وأنها كانت وراء اختفاء الملحمة ، فهى تعطى الرتابة ، وتخنق الأحاسيس ، وتئد المعنى ، وتعيق التدفق ، ومن هنا فهى تخضع القافية ، وتقتبس لها نظاما من الشاعر الأمريكى **ادجار آلن بو** .

ثم تتحدث عن السلوك الخارجي ، وعن اللاشعور ، وعن الوضوح والغموض ، ثم تنتهى الى أن من يريدون الجمع بين الثقافتين الحديثة وتقاليد الشعر القديمة يشبهون من يعيش اليوم بملابس القرن الأول للهجرة .

واذا تركنا هذا نجدها الشاعرة العربية الأولى التى فتحت بفهم نافذة جديدة للاطلال منها على عالم جديد فى نفس الانسان العربى ، هو عالم التمزق والخوف والموت والالتصاق بالذات .

فهى لم تقف من الخارج لتقول كلمتها ، وانما هبطت لتقول انعكاس الحياة على نفسها ، ثم تتجول فى هذا العالم الغريب داخل النفس البشرية ، ثم لتقدم لنا أحلام هذا العالم الخفى .

واذا كنا نجد بعض الشعراء العرب قد لمس هذه الأعماق لمسا سريعا **كطرفة بن العبد ، وبشار ، وابن الرومى ، والمتنبى ، وأبى العلاء** ، وأنه يمكن أن نجد عندهم ما يسمى بالشعور بالضعة ، والماسوشزم ، والنكوص ، والتسامى ، والاسقاط .. فان نازك الملائكة لا تلمس هذا العالم ، وانما تغترف منه .

رؤية جديدة للعالم وللانسان

ومن الالتصاق بهذا العالم ترى رؤية جديده للعالم وللانسان ، فما يتفق الناس عليه تعتبره خرافة وسخرية خيال ، ثم انها لا تهوى ما يحب الناس ، فحتى المتعارف عليه يؤذيها ، وكذلك الوضوح فى السلوك .. فهى تتكلم من داخل ذاتها الخاصة لا من داخل الكتب أو مواضعات الناس ، وهذا يجعلها ملكة على دنيا المستحيل .

فهى متنبهة الى أنها تجاوزت مرحلة **الانسان الحقيقى** الى مرحلة **الانسان النقى ، الانسان الذى يغيب أبدا :**

● ولو كنت جئت .. وكنا جلسنا مع الآخرين
ودار الحديث دوائر ، وانشعب الأصدقاء
أما كنت تصبح كالآخرين ، وكان المساء
يمر ونحن نقلب أعيننا حائرين
ونسأل حتى فراغ الكراسى
عن الغائبين وراء الأماسى
ونصرخ أن لنا بينهم زائر لن يجىء !

فقلبها يعاشر شعاعا علويا ، ويتعالى على بشريته ، ومن هذه القمة ، أو من هذه العزلة تحس الشىء البشرى القلق ، وتنظر فى الوجه ولا ترى شيئا ، وتعاف الطموح والبحث عن الخير والحب والمثل ، وتبحث فى روحها دائما عن شىء تتذكره ولا تستطيع الوصول اليه .

انها تجرد كل شىء من ((لحمه)) ومن كل ما يذكر بالبشرية ، فالحب شقاء والكره ألم ، واللقاء باهت ، والغربة قدر ، والمرح تقام له جنازة ، وهى وحبيبها وهمان ، وسراب لا شيئين .

وهى تكرر كلمة الشحوب كأنما لتعدم كل ما يذكر بالشىء الطبيعي والحقيقى فى الحياة ، فوجهها شاحب ، ولونها شاحب ، والذكريات والجبين والظلام والموكب وليالى القمر كلها شاحبة .. وفى ضوء هذا يفقد كل شىء وظيفته ، فالأذرع والشفاه والأعين لها وظائف غير الوظائف المتعارف عليها .

.. ومن الطبيعى أن من يعانى هذا الاحساس **يحاول ((الهرب)) من حاضره ، ولعل هذا هو الذى جعلها ترجع الى الماضى بحثا عن حب بين الركام** ، وجعلها تحب اسناد رأسها للذكريات لتغمس عينيها فى دمعتين ، كما تقول ان لها ساعة تذكر ، ورغم انها تصافح فيها المستحيل الا أن ساعة التذكر هذه عزيزة عليها ، وترى أنه لابد من العودة ولو فى ((**طريق الاياب المريرة**)) ، وأخيرا فدعوتها الملحة لقطار الشمال هى رمز للعودة الى الماضى ، وحنين اليه !

وقد تهرب الى عالم الأحلام التى يتميز رمزها الكبير فى قصيدة ((**يوتوبيا فى الجبال**)) والتى تقول فيها :

● وشيدى يوتوبيا من قلوب
من كل قلب لم تطأه الحقود
ولم تدنسه أكف الركود
من كل قلب شاعرى عميق
لم يتمرغ بخطايا الوجود
من كل قلب رقيق
مستغرق فى حلمه لا يفيق
الا على حلم بعيد المدى
ليس له حدود
حلم تحدى الفدا

ومما يساعدها على هذا الليـــل ، وهي في حقيقتها ((**عاشقة الليل**)) **ودواوينها الثلاثة تظهر أن الليل جزء من نسيجها الشعري ، وانه رمز خارجي بغموضه وألوانه لعالمها النفسي وتفجرات الالهام فيه .**

ولما كان هذا العالم الذي تغترف منه نازك الملائكة فاقدا وجوده المادي ، وكيانه المجسد ، فأنها تحس أن العالم مهدد دائما بأشياء كثيرة .. قد يكون ((**بالمشى المبهم**)) الذي تقــول عنــه انه لا يسفر ، فان أسفر فان كل شيء يتلاشى ، والذي تقول فيه :

● الام يخادعنا المبهم
وكيف النهاية ؟ لا أحد يعلم

● والسلم يبدأ لكن اين نهايته ؟
يبدأ في قلبي حيث التيه وظلمته
يبدأ . أين الباب المبهم
باب السلم ؟



تجربة الشيء المبهم

وقد يكون هذا الشيء هو الحزن الذي يطل من كلماتها ، والذي صرحت به في قصـــيدة ((**جنازة المرح**)) ، وقد يكون ((**يدا ماردة**)) تختفي دائما وراء الستار على نحو ما نرى في قصـــيدة ((**جامعة الظلال**))، وقد يكون شبحا ملاحقا لها .. وقد حـــددت ملامحه في قصيدة ((**الجـــرح الغاضب**)) :

● **عيناه الزرقاوان مسارا أهوال**
ويداه السوداوان ذراعا عفريت
شبح مجنون أيقظ عاصف أهوال
وأحال دياجيري أحجية . عفريت

وقد ترمز لهذا الشيء بالافعوان ، وهي كثيرا ما تستعمل هذه الكلمة ، ولكن الرمز يظهر واضحا في القصيدة المسماة بهذا الاسم ، ذلك لأنه يتبعها في كل مكان ، وحين دخلت ((**اللابرنث**)) واعتقدت أنه لن يجيء حتى ولو عبر المستحيل .. تجده فجأة ، ومن هنا لا تملك الا أن تقول :

● أين أين المفر
من عدوى العنيد
وهو مثل القدر
سرمدي . خفي . أبيد
سرمدي . أبيد .

وقد ترمز له بسمكة تكبر وتكبر حتى تصبح كالعملاق ، وهي حين تتكلم عن أحداق هـــذه السمكة تذكرنا بجحيم **جان بول سارتر** ، فكأنها الآخرون ، كما انها تذكر من بعيد بقصيدة السمكة للشاعرة **اليزابث بيشوب** :

● وبقينا نهرب والسمكة
تتبع أرجلنا المرتبكة
تلك الأحداق . وأين المهرب من لعنة تلك الأحداق
وزعانفها السوداء الشوهاء
سدت في وجهينا الأرجاء
وأراقت في الجو الوضاء
سحبا سوداء ، ولون محاق
.. ورجعنا نسحب قلبينا
ونجر كآبة ظلينا

تتبعنا الأحداق النهمات بنظرة حزن ليس تطاق

حتى الأغصان المشتبكة
عادت تشبه عين السمكة
وتروع خطانا المرتكبة
والأنجم عادت كالأحداق
والغد والماضي والدنيا وهوانا في تلك الأحداق
رسبت وتوارت في تلك الأعماق

.. ومهما يكن من شيء فهذه الأشياء كلها لا تخرج عن القوى المعرقلة للانسان ، والضاغطة عليه .

ومن الطبيعي أن نظرتها للحيـــاة وللكون وللانسان بصفة خاصة ، نابعة من هذا الاحساس القائم على الهرب والخوف ، فالحياة عندها وهم وخطوط تنقش على ماء ، واصداء اغنية لا تمس الشفاه ، وليال لا تعود ، وخطوات تسير للعدم ، ولهفة للغد بينما القيود تمد يدا باردة .. ثم ان الحياة تغص بالشر وتدوس على الناس :

● ونشعر انا ضجرنا وعفنا الحياه
وعدنا نمج الحياه

الوجه الثاني للحياة

والوجه الثاني للحياة : هو الموت عنــد الشاعرة .

فهو عملية اعدام للانسان ، وهو النظر اليه من القاع ، وهو ينتقم من شيء كما في قصـــيدة الكوليرا ، بل انها لا تقدم معادلة بين العـــدم والوجود ، لأنها تنحاز اليه .. تعترف أن الموت هو الأصل . وهو المتفوق ، بل اخشى أن اقول انها ((**عاشقة للموت**)) أكثر مما هي ((**عاشـــقة الليل**)) كما في ديوانها الأول ، ومن الغريب أن الموت يرادف عندها الليل كما في قصيدة ((**أجراس سوداء**)) ، وعلى كل فالعدم عندها هو الأصل ، وهي — وبخاصة في ديوانها الأول والثاني — لا تكف عن ارسال بطاقة رمادية لدعوته :

● لنمت ! فالحيـــاة جفت ، وهذي الأكؤس الفارغات تسخر منا
ان شيئا في عمق انفسنا يجذبنا للممات .. شيئا فشيئا
وهنا نحن ميتان وان كان لعرق الحيـــاة فينا وجيب
فوداعا من قلب عاشقة الليل وداعا .. وانت يا موت هيا

فسلام أيها الموت ! سلام يا رفات
ففيم أعيش ؟ سئمت البقاء
وشاق حياتي صمت العدم
ومن أجل لحني سأرضى البقاء
وعار الحياة . وذل الألم !

ويمكن أن نحس هذا في ((**مرثية غريق**)) . وفي قصيدة ((**سياط وأصداء**)) وفي حديثها عن الغروب ، وعن عينيها الحزينتين ، وفي الطريق الذي يشبه لون المنون .. كما أن تألقها يزداد حين تتحدث عن الموت الجماعي كما في قصـــيدة الفيضان بالديوان الأول ، والكوليرا في الديوان الثـــاني ، بل انهـــا تجزع حين يمس الموت عالم الموتى ، كما في قصيدة المقبرة الغـــريقة التي استوحيت من ذكريات الفيضان المخيف الذي الم ببغداد عام ١٩٤٦ ، فان شيئا لم يشغلها مثلما شغلها هذا الخبر الذي قال ان المياه قد غمرت هناك مقبرة ، والقصيدة كلها تتحدث عن انتهاك عالم الموت .

تجربة الحب العقيم

وتجارب الشاعرة في الحب محبطة ، بل انها هي التي تعمل على احباطها ، فهي ليس عنـدها ((**تقل على الحب**)) وهي ما تكاد تسير فيه خطوات حتى تحس أن الطريق يضيق ، بل ان من الحق أن نقول انها توهم نفسها أن الطـــريق يضيق **لتتمكن من العودة .. أو لتبرر العودة** ، كما أنها تحس دائما أنها والفراق على موعد ، وما يقتل الحب عندها ليس من تحب ، ولكن خوفها هو القاتل الحقيقي :

● لنفترق الآن
أسمع صوتا وراء النخيل
لنفترق الآن
اشعر بالبرد وبالخوف
دعنا نغادر هذا المكان
ونرجع من حيث جئنا
غريبين نسحب عبء ادركاراتنا الباهتة
وحيث نحمل أصداء قصتنا المائتة
لبعض القيود .

ورغم أنها تقول كلمة ((**اننا جبنـــاء**)) وتردد دائما كلمة انهما ما زالا غرباء ، الا انها تقف دائما وسط الطريق ، وربما من أوله لتتهيأ للعودة .. انها عاجزة عن أن تتوأم مع أحد ، ومن هنا نراها تحب نفسها :

● سأحب نفسي في ارتعاش ظلالها تحيا عصور
ملأى بألوان الخيال
وهناك في أحنائها ألقى الجمال

ثم نراها أخيرا في ((**المرفأ الزوجي**)) تقـــول بسعادة :

● انه كل ما تبقى لنا
ومن وجه ضحكاتنا ورجع الأغاني
نحن هيأنا له حبا . وتقديسا . ونجوى

وسنلقاه مصليين كما نلقى الها
وسنعطيه عيونا . وجباها

والشاعرة **مشغولة بجزء أثير من الزمن وهو الماضي ، فهو مستودع النقاء والذكريات والطفولة ، وهي لا تشغل نفسها بفكرة الشيخوخة ، ولا ترتبط بينها وبين الزمن ، كما أنها لا ترتبط باللحظة الحاضره لأنها تهرب منها .**

وقد لا يعني عندها الزمن شيئا سوى انه آلاف من الساعات تاهت في الضباب كما تقول ، وقد تحس به حين يهدىء من حركته .. حين تحس بذلك :

- والزمن بطيء العبور
ودقائقه تتمطى ملالا
ومع أنها قد تتجاوزه ، وتشكك فيه
- هل مر بنا زمن ؟ أم خضنا اللازمنا
الا أنها لا تكتم انه قوة رهيبة .
- ومامحاه الزمن الغادر
أي يد كتبته من جديد .

نرجسية جديدة

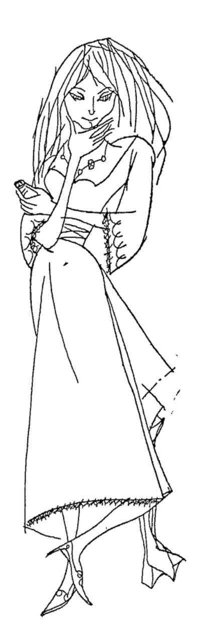
ونحن حين نرسم لها صورة لا نخرج بها عن صورة نرجس ((**الذي ينظر كي يرى نفسه وهو ينظر**)) وهي صـورة مصغرة لنوع من الانسان الحديث الحساس ، والمتلىء بنفسه ، والذي يتعذب لشعوره الغامر بأنه مراقب ومصوبة اليه الأعين والكلمات ، وأن بينه وبين العالم المحسوس عالم كبير من الضباب .. ومن هنا فهو لا يملك أن يواجه ويقتحم ويكون ضـد أشياء كثيرة ، ولهذا فهو يفضل الانسحاب بنوع من الكبرياء التعس ، وبنوع من الاحتجاج على رائحة الانسان التي تملأ الجو .

ولقد صدقت وهي تقدم نفسها بأن فيها قلق الليل وصمته ، وفيها الريح وتخطيها المكان الى ما لا نهاية ، وهي مثل الدهر جبارة ، ومثل الذات حيرى ، وهي تعيش في يتوبيا وتحلم بها ولكن من يرى مواصفاتها يعرف أنها تنشد المستحيل !

وهي تثـور وتتراجع ، وتشتاق الى لمس ذاتها ، وتعرف أنها حين ترى أكثر من وجه لها لابد أن تتحطم المرآة ، ثم أخيرا أنها تنتمي الى ذاتها ، وتحس بهذا « التميز » فتتكىء عليه .

والآن هل نحاكمها ـ كما حاكمها البعض ـ لأن ثورتها لم تقف عند حد ؟ ولأنها عزلت نفسها عن حركة المجتمع كما يقال ؟

قبل أن نجيب على هذا السؤال ، لابد أن نذكر **أنها غنت ذات الأنثى العـربية المرهفـة بما لم تغن به من قبل ، وانها وهي تشق طريقها الرائد لم تقع في الأخطاء التي تحسب الآن عـلى الشعراء كالنثرية ، والترسل ، والتكرار الممل ،**



وان معمار القصيدة عندها متماسك ومنسوج بدقة بالصور الرمزية والسريالية ، وان عندها دائما شيئا جديدا تقوله .. شيئا « نازكيا ملائكيا » .

وعلى كل فهي تلتزم الآن – بعد اطلالتها الجديدة من ذاتها – بقضية الانسان العربي ومصيره ، وتغنى له غناء شجيا كان آخر ما قالته فيه :

فيا عربى أصخ للنداء
تحدر من رحبة الأبديه
وقف حاسرا تحت ضوء النجوم
على ربع تلك الطلول الأبيه
وقل يا رمال الجزيرة يا لحن
ملحمة العرب الأزليه
غدا ستعود اليك الحياة
تعود مع الوحدة العربيه . !

تلك هي نازك الملائكة التي وقفت – وما تزال – في الصدارة من الشعر الحديث ، ونعتقد ان لديها الكثير مما يحتاجه هذا العصر ، وأن أحدا – مهما كان – لن يستطيع بأى دافع أن ينقص مما أعطت للشعر الحديث .

عبده بدوى

أوسكار ٦٧

– اعلنت الاكاديمية الامريكية للسينما نتائج جوائزها السنوية المعروفة باسم الأوسكار وهو التمثال الذهبى الصغير رمز جوائزها ، وهذه هى المرة التاسعة والثلاثون التى تقام فيها المسابقة التى تعد احدى مقاييس الاتجاهات الفنية فى السينما الأمريكية .

وقد حصلت على جوائز هذا العام ثمانية افلام « **رجل جميع العصور** » الذى فاز بست جوائز ، الفيلم والاخراج **لفردزنيمان** والممثل **لبول سكوفيلد** والسيناريو المعد **لروبرت بولت** عن مسرحية له بنفس الاسم والتصوير بالالوان **لتيد مورى** والملابس لفيلم بالألوان **لاليزابيث هافندن** و **جون بريدج** .

– وحصل « **من يخاف فرجينيا وولف** » الذى اخرجه **مايك نيكولز** عن مسرحية **ادوارد البى** المعروفة التى اعدها للسينما **ارنست ليهمان** بـ ٥ جوائز ، الممثلة **لاليزابيث تايلور** والممثلة الثانوية **لساندى دينيس** والتصوير بالأبيض والاسود **لهاكسيل وكسلر** والملابس لفيلم أبيض واسود **لارين شارف** والادارة الفنية لفيلم ابيض واسود **لريتشارد سلبرت** .

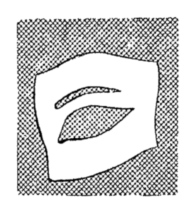
– كما فاز « **الجائزة الكبرى** » اخراج **جون فرانكنهايمر** بثلاث



جوائز : الصوت والمؤثرات الصوتية **لجوردون دانييل** والتركيب **لفردريك ستينكامت وهنرى بارمان وستيوارت لندر وفرانك سانتليو** .

– كذلك فاز « **رجل وامرأة** » الفرنسى بجائزة الفيلم الأجنبى والسيناريو المباشر لمخرجه **كلود ليلوش** مع **بيير اترهوفن** و « **الرحلة الخيالية** » بجائزة المؤثرات الضوئية **لارت كروكشانك** والادارة الفنية لفيلم بالالوان **لجاك مارتن سميث** **ودال هنسى** و « **مولد الحرية** » بجائزة الممثل الثانوى **لوالتر ماثيو** و « **حدث شىء فى الطريق الى حلبة المصارعة** » بجائزة التوزيع الموسيقى **لكين ترنيوم** .

– وفاز بجائزة الفيلم التسجيلى الطويل « **عبيد الحرب** » **لبيتر واتكنز** البريطانى وبجائزة الفيلم التسجيلى القصير «**سنة الى أن يشرق الصباح**» **لادموند ليفى** الأمريكى وبجائزة فيلم الدراما الحية « **الأجنحة المتوحشة** » لادجار انستى البريطانى وبجائزة الفيلم القصير فيلم الرسوم المتحركة « **هارب وتجوانا لهما نفس الوجه** » **لجون وفيث هابلى** الأمريكيين .



لقاء كل شهر

الواقعية والغضب في شعر يوفتشنكو

من الصعب أن نتصور المذاهب الأدبية في صورة القواعد الخالدة أو الثابتة ، أو في صورة نوع من **المثل الأفلاطونية** يحاول الفنان ـ أيا كان وطنه أو عصره ـ أن ينسج على منوالها . ونظرة واحدة الى تاريخ هذه المذاهب ستؤكد لنا على الفور الى اى مدى اختلفت **الرومانتيكية** الالمانية عن الرومانتيكية الفرنسية أو الانجليزية أو الروسية . واذا صدقت هذه النظرة التى تكشف عن جوانب الاختلاف بين الرومانتيكيين ـ فى مختلف مجالات الابداع الفنى ، وفى مختلف الأوطان ـ فان الاختلاف فى مجال الشعر خاصة سيكون اكثر عمقا وتعددا ؛ وخاصة حينما أصبح الشعر فى عصر الرومانتيكية بالذات مرتبطا بشكل القصيدة الغنائية ذات الصلة الوثيقة بوجدان الشاعر وحياته الدخيلة أو معاناته الذاتية الخاصة .

وفى روسيا ، عرفت النزعة **الرومانتيكية** طريقها الى الشعر على يدى الشاعرين العظيمين **بوشكين وليرمونتوف** . وبمثل ما برز الأدب الروسى كله فى القرن التاسع عشر من خلال ارتباطه الوثيق بحياة الناس الواقعية ، حينما كانت هذه الحياة هى أهم ما يشغل انتاج المثقفين الروس وتفكيرهم ، كذلك سنلمح نفس هذا الارتباط فى أكثر أشعار **ليرمونتوف** تعبيرا عن أشجانه الخاصة ، أو فى سونيتات **بوشكين** عن الطبيعة فى القوقاز وشواطىء البحر الأسود . وهكذا فحينما شارف القرن التاسع عشر على نهايته ، وبرزت النزعات الطبيعية والواقعية كان الشعر الروسى قد اكتسب مميزاته الخاصة من خلال التراث الأدبى عامة والشعرى بوجه خاص الذى خلفه القرن التاسع عشر . ولذلك ، ومن خلال الارتباط بهذا التراث وبالواقع الانسانى نفسه ، اكتسبت النزعة الواقعية فى روسيا نكهتها الخاصة كذلك على يدى **خليبنكوف وبلوك ، ثم مايكوفسكى** . كانت الثورة بالنسبة لهؤلاء الشعراء هى حياتهم الخاصة ، واستطاعوا أن يوحدوا بين تجربة الجماعة وتجربتهم الشخصية فى محاولة لكشف معنى الواقع فى صراعاته وتطوره من خلال نقل الجزئيات الأكثر جوهرية من الواقع نفسه الى شعرهم . ولكنهم أيضا كانوا فردين عظماء ، بمعنى حرصهم على كشف ما لتجربة الانسان الفرد من تميز حتى وهو يلقى بنفسه فى خضم التجربة الجماعية لشعبه فى الواقع التاريخى او الواقع القائم .

وربما كان هذا الحرص على التفرد الانسانى العظيم فى الشعر ، هو ما أنتج مأساة **مايكوفسكى** حينما اصطدم بالقوالب المتعسفة التى أراد « **زدانوف** » فى عهد ستالين أن أن يفرضها على الأدب . كانت هذه القوالب المسبقة والجاهزة ، تتنافى أولا مع طبيعة الابداع الفنى بوجه عام ،وتتناقض بصورة خاصة مع المنهج الواقعى الذى يؤمن بامكانية تعدد صور التعبير الأدبى تعددا لا حد له ، بقدر تعدد صور الواقع



يوفتشنكو في دار الأوبرا بالقاهرة

نفسه التي لا حصر لها . لم تكن هذه القوالب الجاهزة اذن هي التجسيد الحقيقي للواقعيـــة ، وانما كانت مصادرة على الواقعية ونفيا لها ، كما كانت مصـــادرة على تطور الادب الروسي — والشعر بوجه خاص — ونفيا لقدرة الشاعر على التفاعل مع الواقع بحرية وابداع النتاجه الفني في تناغم تلقائي وطبيعي مع هـــذا التفاعل . وهكذا دخل الشعر الروسي مرحـــلة من التجمـــد والاظلام ، لا تقطعهـــا غير ومضـات من الضوء والدفء لا يمكن أن تشـــكل اتجاها ناميا ، وبدأت هذه المرحلة منذ انتحر **مايكوفســـكي** ، وصمت **باسترناك** سنوات طويلة ، واصبح الشـــعر وظيفة يعين لها الناظمون ، ويتحكم فيها البيروقراطيون الجهلة أو أواسط النقاد .

ونحن هنا في غنى عن الاشارة الى الحركة من اجـــل التخلص من الســـتالينية ، والى فترة ذوبان الجليد ، والتمرد على عبادة الفرد والتجمد المذهبي ، فهذه كلها اشياء معروفة ، ولكن المهم أن هذه الحركة وذلك التمرد همـــا اللذان سمحا للشعراء الشـــبان الجدد بالظهور واسترعاء الأنظار ، والا لكان مصيرهم السجن كما حـدث لرائدتهم الأولى « **اولجابيرجولتس** » ، أو الانتحـار كمـا حــدث لســلفهم العظيم **مايكوفسكي** ، أو الصمت حتى الموت كما حدث **لباسترناك** .

ولكن ظهور هؤلاء الشعراء لم يكن ظاهرة فجائية او نتوءا شاذا في وجه الادب السوفيتي ، كما لم يكن خروجا متمردا على قيم الواقعيـة وأساسها الفكري في مواجهتها لمشاكل الانسان والواقع . فنقاد الغرب يحاولون أن يزجـوا بمصطلحات حركة الشبان الغاضـبين في انجلترا على تقسيمهم لشعراء روسيا الشبان ، ويحاولون تصوير موقف هؤلاء الشعراء باعتباره ارتدادا نحـو التصوير الرومانتيكي المتوهج بالصرخات العاطفية الراقصة لكل القيم الســابقة جملة ودون مناقشة ... واحيـانا يصلون في تفسيرهم لهؤلاء الشعراء الشبان الى حدود الموقف العبثي المعاصر في أوروبا الغربية نفسها ؛ وهم بهـذا الشكل انما ينزعونهم من تراث اللغة التي يكتبون بهـا والمجتمع الذي خرجوا منه . فبقـــدر ما كانت رومانتيكية **بوشـكين أو ليرمونتوف** ، أو واقعية **خليبنكوف أو مايكوفسكي** روسـية اصيلة ومتفتحة على التراث الانساني كله ، كذلك يحاول هؤلاء الشعراء أن ينظروا في غضب الى ما فعله الكبت الستاليني في الأدب فاهمين أن هذا الكبت ليس هو الواقعية ولا الاشتراكية وليس هو روسيا . انهم لا يقولون « عليك اللعنة يا روسيا » كما قال **اوزبورن** لوطنـه انجلترا ، لانهم في روسيا يحاولون أن يكونوا امتدادا **لبوشـكين ومايكوفسكي** ، ولـكنه امتدادا له أصالته الخاصة بحسب ما يمنحهم عصرهم الجديد .

وربما كان أشـهر هؤلاء الشعراء الشبان ، خارج الاتحاد السوفيتي ، هو **افجيني ايفتيشنكو** الذي سافر الى فرنسا وانجلترا والمانيـــا والولايات المتحـــدة ، ونشر في باريس كتاب « **مذكرات حيـاة مبكرة** » وسلطت عليه صحافة الغرب الأضواء . ولكن هناك من زملائه **أوجين فينوكوروف** ، **وأندريا فوزنسكي** ، وربما كان هذا الأخير هو أقواهم شاعرية واعمقهم فكرا وقدرة على التأمل الشعري — أو هذا على الأقل ما نستطيع الحكم به من خلال أشعارهم المترجمة الى الانجليزية . أما النقاد الروس فيرون هذا الرأي أيضا وان كانوا يفضلون **ايفتشنكو** بموسيقاه القوية المتدفقة ، وايقاعاته واســـتخدامه الجريء للكلمات ، ولجوئه كثيرا الى التاريخ الروسي والتراث الثقافي الانساني يستمد منـــه صـــوره وموضوعات شعره .

ولكن الشيء المؤكد هو أن واحدا من هؤلاء الشعراء الشبان لم يصل الى مستوى **مايكوفسكي أو باسترناك** في عظمة خيالهما الشعري المحلق ، أو القدرة على استحضار الواقع من خلال جزئيات كثيفة ومركزة وبالغة البساطة والهدوء ، أو القدرة على الوصول الى المعاني الكلية — التي هي الهدف الداخلي للشعر — عن طريق تلك الجزئيات البسيطة التي لا تسلم نفسها الا بالتفاعل الحي مع وجدان القاريء من خـــلال ايقاظها لوعيـــه وللذاكرته ولقـــدرته على التأمل والفهم .

يقـــول النـاقـــد السوفيتي « **ليوانينسكي** » ان **الجيـل الذي** ولد في الثلاثينات لم يكن كبيرا بما فيه الكفاية لكي يشارك في الحرب بدور فعال . لقد كانوا بعيدين عن طلقات الرصاص وكان نموهم أبطأ واكثر تعقيدا مما كان نمو اخوتهم الكبار في الجبهـــة . ويقول الناقـــد « **الكسندر ماكاروف** » انه بالنسبة **لايفتشنكو** .. لم يكن **المحل الاساسي** لكل الفكر او الاحساس الثوريين ، للانسانية وللضمير ، ولكل الفضـائل الانسانية بالتأكيد ، لم يكن هذا المحل هو التجربة الفعلية ، انما الشباب ، والشباب وحده .. » . وربما كانت هذه الملاحظة هي ما تقدم لنا مفتاح فهم هذا الانتشار الواسع لأشعار ايفتشنكو رغم عدم سموها الى مرتبة الشعر العظيم ، سواء

فى تراث الشعر الروسى ، أو خارج روسيا .

لقد ولد نصف قرن من التطور التكنولوجى والثقافى فى الاتحاد السوفيتى قطاعا عريضا من العمال والمهنيين والطلبة ، يعملون فى مجالات غير « **ثقافية** » ، فى الصناعة والزراعة والأجهزة الادارية والبحث العلمى والدراسة . وقد يبلغ هذا القطاع أكثر من نصف تعداد الشعب السوفيتى بأسره . وأكثر هؤلاء دون الأربعين من العمر ، أى انهم أبناء هذا الجيل الذى ولد فى الثلاثينات والاربعينات بالطبع . وهؤلاء ، أصبح انتاج الآلات الثقيلة والجرارات والأقمار الصناعية واستصلاح الملايين من الأفدنة الجديدة من الأرض ، هو عملهم اليومى والعادى الذى يقتنعون به ويمارسوه دون حاجة الى « **التشجيع** » الكثير ؛ كما أنهم فى نفس الوقت أبناء مجتمع « **جاد** » يستهلك من الثقافة الرفيعة أضعاف ما يستهلك من ثرثرات أو فوارغ كلامية لا قيمة لها . فهم من ناحية بحاجة الى التوقف عن سماع الشعارات الحماسية ، وخاصة فى الشعر ، وهم فى نفس الوقت لا يقبلون على العبث أو استهلاكه . انهم يطلبون بالتحديد ما يقدمه لهم **ايفتشنكو** وزملاؤه .

لقد بدات حياة **ايفتشنكو** العامة فى مجال الشعر بقصيدته الطويلة « **محطة زيما** » التى حكى فيها جانبا من حياته الأولى فى قرية زيما السيبرية ، ولكنه لم يرصع قصيدته بأبيات الغزل فى الجرارات الثقيلة أو الروافع الكهربائية ، وانما ملأها بتأملاته الجريئة فى الطبيعة القاسية التى تكشف للانسان عن وجهها الجهم ، وعن لحظات الراحةالممتعة التى يلقاها الرجل المجهد المكتئب بين ذراعى حبيبته المجهدة المكتئبة أيضا . انهما فى هذه اللحظة ينسيان « **آلام** » العمل القاسية ، ويستمتعان حقا بالحب والحياة ، ليستعيد القدرة على مواصلة النصب المحطم فى الصباح . ان العمل — **حتى العمل الاشتراكى** — متعب جدا ؛ ونحن نعرف أنه الوسيلة الوحيدة لخلق ظروف أحسن نتخلص فيها من التعب والفقر ، ولكن هذا لا يمنع من أن نحس « **الآن** » اننا متعبون وفقراء .

كانت هذه النغمة جديدة تماما على الشعر الروسى منذ انتحار **مايكوفسكى** . فقد كان لابد ان يبدو « **العمل** » فى الشعر « **الاشتراكى !** » شيئا يبعث على الابتهاج ، أو ان يكون « **تعبيرة راحة !** » بالتعبير المصرى ؛ وأن يظهر العامل او الفلاح فى ظروف الثورة المروعة فى مراحلها الأولى ، كما لو كانا يرقصان طربا ولا يؤديان أعمالا شاقة ومتعبة لا يحصلان مقابلها — مباشرة — الا على نزر يسير من الراحة أو المتعة ، الى جانبالكمية الهائلة من الامل التى يمنحهما لها هذا العمل نفسه . ومن هنا كان جنون الاجيال الجديدة من الشعب السوفيتى **بايفتشنكو** وزملائه .

— ومن ناحية أخرى فقد قدم **ايفتشنكو** — فى أشعاره وفى سلوكه على السواء — النموذج الذى يتطلع اليه الشباب السوفيتى اليوم . انه يتصرف بحرية ، بعد ان أصبح الالتزام بالثورة وبالاشتراكية نوعا من الوعى التلقائى يفرزه الانسان الذى عاش فى بلد سارت خطوات كبيرة وحقيقية فى طريق بناء الاشتراكية . لقد كان « الفزع » والاحتقار ، هما واجهة الشعور الذى « ينبغى » على المواطن السوفيتى أن يواجه به الثقافات « الأخرى » ، دون تمييز بينهما الا على أساس أنها ثقافات « رجعية » أو « تقدمية » .

— ولذلك كان موقف هؤلاء الشعراء الشبان ، من حيث قدرتهم على مواجهة الغرب وثقافاته فى ثقة هادئة من أنهم أيضا يمثلون حضارة متقدمة وثقافة خصبة وثرية ، من نوع مختلف ولكنه قادر على المنافسة والفوز ، كان هذا الموقف تعبيرا حقيقيا عن احتياج الشعب السوفيتى الى الاحساس بالثقة التلقائية ، دون حاجة الى « تحريض » هذه الثقة عن طريق الشعارات الحماسية أو المتعالية . كما كان هذا الموقف ، تعبيرا عن احتياج الشعب السوفيتى فى ثقة دولته به ، حين تتركه ليواجه مؤثرات الغرب مسلحا فحسب ، لا بالشعارات أو التهديدات ، وانما بوعيه الثورى الانسانى والناضج ليميز بنفسه بين الغث والسمين من تلك المؤثرات . وهذا بالتحديد ما فعله ايفتشنكو فى مواجهته لثقافة الغرب ومؤثراته . لقد اختار منها ما تمثله أصيلا وانسانيا ونافعا ، وكان معنى هذا انه يوجد فى الغرب شىء ما أصيل وانسانى ونافع ، وأن الرجل السوفيتى قادر على اكتشافه بوعيه الثورى الذى اكتسبه من مجتمعه الذى حقق قدرا معقولا من النضج ، دون معونة من جهات رسمية توجه اكتشافه وتشرف عليه .

— أما بالنسبة للغرب ، حيث لا يعرف ايفتشنكو معرفة حقيقية غير المثقفية ، فقد أعجبهم أن يكتب هذا الشاعر الآتى من الشرق الشيوعى « المتبربر ! » عن **هيمنجواى وفيرلين** ، وأن يعتبر هيمنجواى أباه الروحى ويتمنى أن يكون مثله ... ويموت ميتة غامضة ورومانتيكية . كما أعجبهم ان يكتب **فوزنسكى** عن **جوجان** ، ويهاجم نقاد جوجان الذين أجبروه على الوصول الى اللوفر دائرا حول الارض عن طريق جاوة وسومطرة ولا يدخل المتحف التاريخى حيث يعترف بالعبقرية والنبوغ ، من بابه ، وانما يخترق سقفه كالشهاب ليستقر فيه . فيهاجم فى هؤلاء النقاد ، النقاد المتزمتين والبيروقراطيين الجهلة فى الاتحاد السوفيتىنفسه . كما أعجبهم — وربما أطمعهم أن يستخدموا اسمه وأشعاره فى الدعاية المضادة للشرق — أن يهاجم ايفتشنكو ستالينوجرائمه ومعسكرات اعتقاله ، من خلال قصة شخصية حدثت لأسرته فى شخص جده الأدميرال الذى اعتقل فى عهد ستالين من بين من اعتقلوا من رجال الجيش الأحمر .

— ولكن نقاد الغرب يتجاهلون دائما اصرار ايفتشنكو على أنه **شاعر ملتزم وثورى** .

ينبغى أن أكون واجبا ومحبة

وأن أجمل هذه الأشجار وهذه الزحافات

وهؤلاء الناس يتكلمون .

— فى روسيا يحبونه لأنه يجسد موقفهم الحقيقى الجديد من الحياة والعالم ، ويجسد رغبتهم الحقيقية فى « تنفيذ » الاستمتاع بالحياة الرخية وبالسلام بعد خمسين عاما من الكد المتواصل والتضحيات التى لا حد لها ، يرون فيه أنفسهم كما يريدون أن يكونوا وأن يفعلوا :

خلال شوارع العاصمة المزدحمة

سرت أقفز فوق مياه أبريل المالحة

متمردا بلا منطق

صغيرا الى حد لا يغتفر

انتقل بين عربات الترام كالعاصفة
والقى فى سمع من لا أعرف بعض
الأكاذيب الحمقاء

ورغم أننى لا أستطيع أن أفهم
الا أننى مفتون بالسفن المنتفخة

وبالطائرات ، وبشعرى ..

— وفى الغرب يشـــيدون به ،
ويتحـدثون عنـه كما يتحـدثون عن
نجوم السينما ، فى دهشة أحيانا من
أن يكون هذا الشاعر قد جاء حقا
من « روسيا ! » حيث « الصقيع
الدائم والرجال القساة ! » ، وفى
دهاء أغلب الأحيان من قبيل التدليل
على ان نموذج الحياة الغربية قد
بدأ يغزو حتى هـــذه الروسـيا
الصقيعية القاسية .

— أما حقيقته — وهى أقرب الى
تصور مواطنيـه له —فهى أنه تعبير
صادق عن التطور الذى حـــدث فى
أوضاع الحياة والفـكر فى الاتحاد
السـوفيتى ؛ كما أنه يمثل الحيـــاة
الجـديدة التى تدفقت فى شرايين

الشعر الروسى بعـــد موات استمر
لمـــا يقرب من الثلاثين عاما من
السيطرة المتزمتة والتجمد المذهبى
القاتل . أما قيمتـــه الشـــعرية
والفنية ، فنرجو أن يكون لها دراسة
مستقلة ووافية قد لا يسمح بها هذا
اللقاء السريع .

سامى خشبة

U.S

أو العار الأمريكى فى فيتنام



المخرج الملتزم
بيتر بروك

● ان حرب فيتنام ليست الا أزمة
فى ضمير امة وعجز فى قوة العالم !

● ماذا ينتظر العالم حتى يتحد
ضد أمريكا ! ..

● بيتر بروك يهـــاجم أمريكا
ويفضح انجلترا حكومة وشعبا !

مما لا جدال حوله اليوم أن جيل
المفكرين فى النصف الثانى من القرن
العشرين قد وضع نهـاية للصراع
السخيف بين مدرســـة الفن للفن
ومدرسة الفن للمجتمع .. فدعاة
الفن للفن هم هؤلاء المرفهون الذين
انحسر مدهم وها هـــو فى سـبيل
الجفاف ، بينما أصحاب نظرية الفن
للمجتمع هم هؤلاء المكافحون الذين
يمضون فى طريقهم نحـــو اســترداد
أنفسهم واسترداد العالم .

والمفـــكرون الـذين ينتمون الى
حروف هذه الكلمة هم هؤلاء المفكرون ،
فى كل شبر من ارض الانسان ، الذين
ناصروا حرية الجزائر فى صراعها مع
فرنسا المتهورة .. ووقفوا مع مصر
فى محنة العدوان الثلاثى الغادر ..
وهم الذين يصرخون اليوم فى وجه
أمريكا المجنونة علهـــا تثوب الى
رشدها وتخرج من فيتنام أو مصحة
أمراض الضمير .. فأمريكا مريضة
بضميرها أكثر مماهى مريضة بعقلها..
والمرضان لا شك خطيران وخاصة اذا
كان المريض بهمـــا يملك القنبلة
الذرية ..

لذلك كتب الاديب الفرنسى **جان
جينيه** مسرحية « **الحواجز** » يهاجم
فيهـــا فرنسا التى أفاقت وتركت
الجزائر للجزائريين .. والمخـــرج
الفرنسى **جان — لوك جـــودار** أخرج
فيلم « **صنع فى أمريكا** » يفضح فيه
سياسة امريكا العدوانية فى المغرب
باختطاف **المهدى بن بركة** وقتله ..
والـكاتبة الأمريكية **بربارا جارســـون**
كتبت مسرحية « **ماكبرد** » تتهم فيها



المخرجة الطليعية جون ليتلوود

الرئيس الأمريكى الحالى جونسون بالتآمر على قتل الرئيس الأمريكى الراحل كنيدى .. والكاتب الالمانى **بيترفايس** كتب مسرحية **«مارا ــ ساد»** التى تدور أحــداثها أيام الثـورة الفرنسـية ليشير بها الى الحـرب الأمريكية فى فيتنام ..

.. والكاتب السويسرى **دورينمات** كتب مسرحية **« زيارة السـيدة العجوز »** التى تدور احـداثها فى ألمانيا ليصور بها الاستعمار الأمريكى الذى يتسـتر وراء المسـاعدات الاقتصادية ...

هذه هى الأعمال الادبية الملتزمة التى ظهرت فى النصف الثـانى من القرن العشرين .. وهناك أعمال أخرى كثيرة تشـكيلية وموسيقية تناولت السياسة العدوانية فى كل مكان بالهجوم والاستنكار .

أما الاحتجاجات الرسمية وغير الرسمية فأكثر .. وأما المحاكمات الرسـمية وغير الرسـمية فأكثر وأكثر .. واشهر هذه المحاكمات هى تلك التى يعقـدها الفيلسوف البريطانى الـكبير **برتراند راسل** ويشترك معـه الفيلسوف الفرنسى الكبير أيضا **جان ــ بول سارتر** لمحاكمة **جونسون** فى حربه غير الانسانية ضد انسان فيتنام الطيب .

وأحدث الصرخات الفكرية التزاما وأكثرها جراة فى تاريخ المسرح ، هى تلك المسرحية التى كتبهـا الاديب البريطانى **دونيس كانان** واخرجهـا المخـرج البريطـانى التقـدمى بيتر بروك على مسرح الأولدفيك بلندن .. المسرحية اسمها « U. S » أو الولايات المتحدة واسمها فى نفس الوقت « U.S » أو نحن (الانجليز) ..

ان المسرحية تدين أمريكا فى حربها ضد فيتنام .. وتدين بريطانيا فى حربها ضد بورسـعيد وفى تأييدها لسياسة أمريكا فى حرب فيتنام .. وهى اخيرا تصفية لحساب المفكرين الملتزمين مع الانجليز والأمريكان .

يسـعى بيتـر بروك من وراء مسرحيته الى فضـح الانجليز كما يسعى الى فضح الحكومة الانجليزية ويقول : « ان حرب فيتنام ليست الا ازمة فى ضمير امة وعجز فى قوة العالم . » ثم يصيح قائلا : « نحن ، نحن لا يمكننا عمل شىء من أجل فيتنام . »

ولكنى أقول له : **« بل يمكننا أن نفعـل الـكثير** .. يمـكننا أن نطرح مشاكلنا جانبـا وننسى خلافاتنا حينا ونتحد جميعا لنصفع أمريكا صفعة قوية حتى تفيق ثم نصفى حسـابنا بعد ذلك .. فالحرب العالمية القادمة يجب أن يكون أحـد طرفيها أمريكا وحدها وطرفهــا الآخر باقى أنحاء العالم ! .. »

واعــود فاقول : ما هى قصـة مسرحية « الولايات المتحدة » ؟!

بعـد أن قدم بيتر **بروك** مسرحية **« مارا ــ ساد »** أخـذ يبحث عن موضـوع يصلح **« لمسرح التاريخ الحـديث »** الذى يختلف عن مسرح **هنرى مارتان وبول كلوديل** .. فكر أولا فى مسرحية تدور أحداثها حول حرب السـويس .. تملكته الفـكرة ولكنه ارجأها الى حين وأخذ يفكر فى حرب فيتنام .. وعندما عاد مع فرقته من أمريكا بعـد عرض مسرحية « مارا ــ ساد » كان قد اتخذ قراره النهائى بتقديم مسرحية عن فيتنام . فهـو يرى أن « تاريخ أمريكا هـو فيتنام .. وفيتنام هى انجلترا .. هى الملتزمـون من الانجليـز الذين يدافعون عن فيتنـام معنويا دون مساعدة فعلية . »

ولتقديم مسرحية من هذا النوع ، تعالج هذا الموضوع ، عهد بيتر بروك الى صـديقه الأديب **دونيس كانان** بكتابة النص ، كما عهد الى كل من **ميكل كوسـتوف وميكل سـتوت** صديقيه أيضا باضافة بعض الوقائع التاريخية ثم حصل من الصحفيين العـائدين من سـايجون على بعض تفاصيل المعـارك الحربية الدائرة هناك .

وبعد عـام كامل ظهرت الصورة النهائية للمسرحية .. وفى سرية تامة استمرت البروفات ١٥ أسبوعا وبضعة أيام .. ثم فوجئت الرقابة بنص جرىء يتهم الرئيس جونسون وينتقد سياسة حكومة صاحبة الجـلالة .. فطالبت تخفيف حدته وحذف بعض فقراته .

وقدمت المسرحية .. قدمت دون أن يسبق الافتتاح دعاية أو اعلانات أو

حتى مجرد اشارة ، وفى ليلة العرض الأولى انسحب اكثر من مائة متفرج انجليزى بعــــد دقائق من بداية المسرحية وعلى وجوههم ابتســــامة صفراء وضحكة بلهاء .. وبعد يومين نشرت جريدة « التايمز » البريطانية تعليقا بدون امضاء عنوانه « **تفشى الغموض عندنا** » تنتقد فيه مسرحية U. S أو الولايات المتحدة بقولها :

« ان هذا العمل لا يندرج تحت اى نوع من المسرح ، وهو لهــذا يبقى بعيدا عن كل نقد مصطلح عليه » .

فمــــاذا فى مسرحية « الولايات المتحدة » ؟!

مسرحية « **الولايات المتحدة** » تسير فى خط « **المسرح الشــامل** » الذى يحتوى على كل عنــاصر العــرض المسرحى : عنصر الموسيقى والغنـاء والباليه والأداء .. وكل الأساليب المسرحية : الأســـلوب الواقعى واللاواقعى والرمزى والشــاعرى .. بكافة القوالب المسرحية : القالب التراجيــــدى والكوميــــدى والتراجيكوميدى ..

تقع المسرحية فى جـــزءين .. يستغرق الجزء الأول ساعتين كاملتين ويبدأ بهذه العبارة : « **أيها الاحرار المتألمون من أجل فيتنام اليكم هــذه المسرحية .** »

وينفرج الستار .. ينفرج عن جناح فضى لطائرة أمريكية ، حوله صناديق محطمة وأشياء متناثرة وأمامه شخص يحترق .. ثم يدخل عدد كبير يمثل الغــزو الأمريكى الغاشم على ديان بيان فو ..

وتتغير الستائر الســـود بستائر خضر وصــفر وتتوالى الشخصيات تحت دائرة الضوء فى مركز المسرح : باو داى ، العم هو ، بيللى جراهام ، باتمان ، مدام نهو ، قائد انجليزى ، ضابط بحرى ، جندى من فرجينيا ومحاربان فيتناميان ...

يخــــرج الجميع وسـط اغانى فيتناميـــــة تنساب فى هدوء حزين أو حزن هادىء .. ويبقى شــخص واحــــد هو صحفى أمريكى يمسك بميكروفون ويغنى :

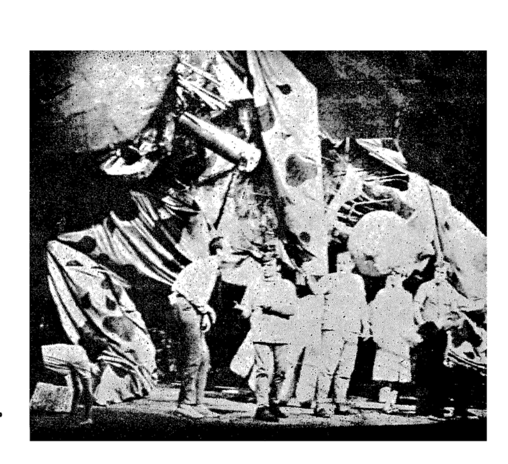
سأهبط فوق الدلتا .
على كل شاطىء فيها .
أزحف باحثا عن مكان آمن .
وأحرقهم جميعا كالخبز المحمر .
فالرئيس قال لى .
لا يجب أن يستمر ذلك طويلا .

وبعد ذلك تذاع مقتطفات من خطب وبيانات عسكرية متداخلة تبين حالة فيتنام وأمريكا فى أثناء الحرب ومن خلال الحرب .

ومن جديد تتوالى الشخصيات تحت دائرة الضوء فى مركز المسرح : وايتمان ، شارلى باركر ، جنسبرج ، جيمس بالــــدوين وأرواح موتى من **فيشى وأرفانس ...**

ومرة اخرى يخــرج الجميع .. ويبقى شخص واحد هو صياد يابانى يعد الناس بتدعيم السلام العالمى اذا هو تسلم مقاليد حكم العالم لمدة ٢٤ ساعة ينشر خلالها بيانا فى جريدة « التايمز » يستعرض فيه خطته من أجل تدعيم السلام .

وفجأة يدخل عددكبير من الناس .. منهم من يرتدى قبعات خضر ومنهم



مشهد من مسرحية
U. S

من يرتدى ملابس من الورق الأبيض ومنهم من يمسك بالسلاح . ويتم الالتحام بينهم جميعا ويستمر الصراع الى ان يسقط الغـزاة كما يسقط الأبرياء .. ثم ينتهى القتال ويهدأ الضجيج وتصدر أنات ضحايا الحرب من الجانبين .

ويسدل ستار الجزء الاول أو U. S (**الولايات المتحدة**) ويرتفع الستار **من الجزء الثانى أو** U. S (**نحن ـ انجلترا**) .

رجل يسمى مستر ((**كل ـ العالم**)) يتحدث الى فتاة انجليزية حرة ، ساحرة ودافئة ، كريمة ورحيمة وعلى سجيتها .. تشيح بوجهها عن الرجل وتقول فى عصبية : ((سأعطى صوتى لليسار ، فلدى أفكار تقدمية عن الجنس البشرى . انى مثقفة وحاصلة على شهادة جامعية . وأحاول بالرغم منى الا أشترى برتقـالا من جنوب أفريقيـا . ولـكن ماذا تعتقدون أنى فاعلة غـدا ، غير نفس الشىء الذى أفعله اليوم ؟)) .

ويظل الرجل واقفا مكتوف اليدين شـاخص البصر دون أن يبدى أى حراك .. فيجن جنون الفتاة وتقول بهستيريا محمومة :

((أريد أن أرى هذه الحرب تمتد حتى هنا .. فأنا احب ان أوضع فى التجربة .. واحب أن أرى السيدات الانجليزيات الراقيات فى أثناء هـذه الحرب وهن يتقيأن من الرعب ويهرعن من الخوف ...))

وتسقط الفتاة الانجليزية التقدمية أمام ((**كل ـ العالم**)) ويدخل شخص يرتدى قفـازين سـوداوين يحمل صندوقا وبعد أن يفتحه تخرج منه كمية هائلة من الفراشات .. يطلقها فى الصالة .. ويحتفظ بفراشـة واحدة .. وفى هـدوء بارد يحرق الفراشة بنار ولاعتـه وهو يقول : ((**نحن ، نحن لا يمكننا عمل شىء من أجل فيتنـام** .)) .. وينتظر حتى يترك المتفرجون مقاعدهم ويغـادرون الصالة .

ولكن لماذا تطلق الفراشات فى نهاية المسرحية ؟!

ربما لأن المسرحية توازن بين الموت والحب فيما وراء الصورة الاساسية المتكررة .. صورة الحريق أو الاحتراق فالفراشة التى تحترق فى النهـايـة تذكرنا بالرجـل الذى يحتـرق فى البـداية . وتذكرنا أيضا باحتراق الرهبان البوذيين فى فيتنام .

اما الرجل فمن فيتنـام يحرقه الأمريكان بنـيران مدافعهـم ، وأما الفراشة فهى فيتنام نفسها التى يحرقهـا الانجليز ، على برودهم ، بنيران تأييدهم لهذه الحرب غـير العادلة .

والفتـاة المرهفة تمثل الصفوة المثقفة من الاحرار التقدميين الذين يأملون فى تأييـد العـالم .. بينما ((كل ـ العالم)) يقف مكتوف اليدين بلا حراك .

ان المسرحية مليئـة بالتناقضات والمتناقضات كما هى حال الحرب .. ولكن هذه المسرحية تقطع شوطا بعيدا فى هذا النوع من المسرح الوليد أو ((**المسرح الشامل**)) من حيث الشكل و ((**مسرح التاريخ الحـديث**)) من حيث المضمون .. فهى انضج بكثير من مسرحية (**ماكبرد**) التى قدمتهـا المخرجة المشهورة جون لتيلوود .

ان مسرحية U.S تعرض المواقف ولا تبين الدوافع ، وتسأل كالفلاسفة ولا تجيب ، بل لا تنتظـر حتى الاجابة . ولـكنها تضـع الصين فى مواجهة أمريكا بدون تلميح أو تورية .. وتكون النتيجة بطبيعة الحال وكما يشـهد التاريخ ، ادانة أمريكا ، ادانتها فى حربها الغادرة ضد شعب فيتنام .

وهـكذا تحقق U. S فى المسرح ما حققتـه ((**الارض الخـراب**)) **لاليوت** فى الشعر وما حققته أعمال **دوس باسوس** فى الرواية .

المسرحية رائعة .. وهى حدث هام فى تاريخ المسرح كما هى حدث هائل فى فن المسرح .

أما على مسـتوى ((**التـاريخ الاجتماعى**)) **فهى تعد أكبر فضيحة** صارخة للضمير الانجليزى .. ضمير انجلترا التى يحكمها الاشرار ويتنكر لها الاحرار .

ان مسرحية ((**الولايات المتحدة**)) التى تتخلى عن الخلـود الفنى ، نتيجة لكل هذا الاستغراق فى جزئيات العصر ، تعد اليوم عملا فكريا غير عادى .. عملا ملتزما يستمد خلوده من عصريته .. ومن تعبيره عن أحداث العصر .

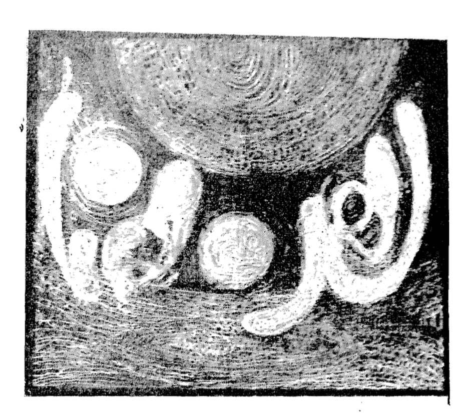
وكم يحتاج كل مصر على حدة الى مفكر معاصر ملتزم يقدم مثل مسرحية ((**الولايات المتحدة**)) أو العار الأمريكى فى فيتنام ! .

فتحى العشرى

التجريد والتجسيد
فى معرض الفنان .. صالح رضا

• هل يمكن للفنان أن ينشغل بالقيم الجمالية فى هذا الوقت بالذات ، أم لابد له من الارتكاز على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الإنسان المعاصر ؟

• هذا هو السؤال الذى يطرحه معرض الفنان التشكيلى « صالح رضا » ..



الفضـــاء

لم يكن يدرى وهـو يجلس الى جوار والده الســاعات الطوال يعجب بقطعــة الفـيروز وهــو يصــوغها .. وبالذهب يتلوى بين يديه .. أحيــانا أصــفر يتوهج بغموض .. وأحيانا أبيض مريحا كي يلائم لـون التـوباز أو الفـيروز أو اليــاقوت ، لم يكن يدرى أن ذلك الذى يحدث أمامه سيكون له أكبر الأثر عليــه فى مسـتقبله ، وتعلم **صالح رضـا** الطفل الصغير الصنعة من أبيه . ولم يكن ذلك فقط هو أول اعتراكه بالفن .. بل كان للمــكان الذى تربى فيه ـ حى خان الخليلى ـ أثر كبير عليه أيضا .. فالمبانى تكون تشكيلا عربيا جماليــا ووظيفيا .. والطفــل الصــغير يرى ويختزن ما يراه .

وامتلأ صالح حبا للفن .. وكان لابد لهذه المحاولات غير الواعية أن تتطور وأن تنضج .. وفجأة اتضح الطريق أمامه .. لم لا ينمى تلك المعرفة التلقائية بطريقة أكاديمية ؟ وكان التحاقه **بكلية الفنون الجميلة** عام ١٩٤٧ .. ولكن مرة أخــرى .. يجتــذبه الخـــزف .. والزجاج المعشق .. والزخرفة العربيــة .. فيتــابع دراســته فى فن النحت والزخرفة فى **كلية الفنون التطبيقية** بالقاهرة ثم ببراغ .. ويواصل رحلته الفنية الى لندن .. وهناك الى جانب رؤيته لتلك الأعمال المتطرفة فى الحداثة كان يعد بحثا عن « **التجريد فى الفن الاسلامى** » .

ومعرض **صـالح رضـا** المقام حاليا بالغرفة التجارية بباب اللوق يحوى خمسة تماثيل و ٣٠ لوحــة مصاغة جميعها بخامة البلاستيك .. وكلها تصور آخر مرحلة وصل اليها صالح رضا حيث رسمها وصاغها جميعا فى الفترة ما بين عام ١٩٦٥ و ١٩٦٧ .

وصالح رضا نحات ومصور وحفار وخزاف .. وكما تمرس بمعظم فروع الفن التشكيلى تمرس أيضا ببعض الأساليب الفنية التى امتلأ بها هذا العصر . ولقــد كان لتأثره **بخان الخليلى** وما اختــزنه من أشــكال وألوان فى فترة الطفولة ، والأحجار التى كان يصوغها بجرأة لا تخلو من رقة وحساســية كان لهذا كله امتداد فى أعماله النحتية الخزفية .. فهو يصوغ العروسـة التى يسميها « **عروسة المولد** » بحيث يبدو رأسها مرفوعا على أعمدة تشبه أعمدة المعابد المصرية القديمة .. وقد تكون تلك الأعمدة رقبة أو ضفائر شعر .. لكن ذلك لا يهم .. كل ما يهم هو هــذا الفراغ الواعى المنظم الذى يشــكل وحدات متشابهة تقترب كثيرا من الوحدات الزخرفية .

ثم ينحت صــالح رضـا « **امرأة جالسة** » .. الكتلة فيها ممتلئة .. ولا مجال للفراغ الا عند الرأس .. والتمثال يرتكز على الـكرسى الذى يوظف فى نفس الوقت قاعدة يقوم عليها التمثال .

وعموما فان أعماله فى النحت فى تلك الفتــرة تختلف عن أعمالــه الحالية .. مع أنها تعد فى الواقع امتدادا صريحا لها .

فى تلك الفترة كان من النادر أن نجد لصالح رضا تمثالا غير منفرد .. فجميع أعماله وحيـــــدة ومغتربة وجامـــدة .. تكاد تفتقر الى عنصر الحركة .. فهى اما امرأة جالسة .. أو وجه لفتاة .. أو فتاة بمفردها تبتهــــل .. وعموما فان الـكتلة المشخصة التى أمامك توحى بأن **صالح رضـــا** قد بدأ بكتلة مســتطيلة مجسمة .. أحدث فيها فراغات . أما القاعــدة فكانت مركز الثقل فى التمثال ، والاهتمام كله كان مركزا على المنظر الأمامى .. ولـكن كلمـا اعترك صالح مع الخامة .. واقترب منهــا وتفهمها كثرت الفراغات .. ورقت القاعدة .. وانصب الاهتمام على كافة زوايا التمثال .. وأصبح

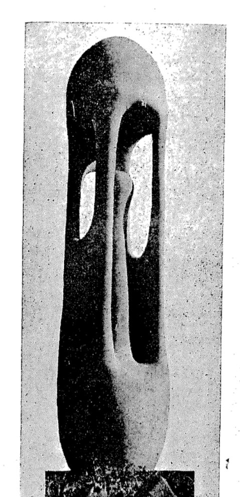
هناك رفيقا للمرأة الجالسة .. تماما كما فى تمثاله ((**الأريكة الخضراء**)) الذى نال عنه **جائزة الدولة التشجيعية عام ١٩٦٥** والذى يصور رجلا وفتاة يجلسان على أريكة عربية التصميم .

وأعمال النحت التى يعرضها **صالح رضا** بالغرفة التجارية تبدو كما لو أنها تحكى جميعا قصة .. فكل عمل يقود بالضرورة الى الآخر .. وقد يكون أحيانا متتابعات أو متتاليات على نفس الفكرة .. ففى البدء كانت المرأة وحيدة .. منحوتة ومتقوقعة فى محراب .. والفراغات توحى بالخلاص .. وبقدسية المكان .. وما بداخل المرأة ساكن ومستكن .. ولكن فى المرحلة التالية مباشرة وفى تمثال ((**ارتباط**)) لا تلبث الكتلة أن تتحرك فيحدث الانفجار .. وتخرج الايدى من هذا الشىء الكامن بداخل المرأة والذى يتضافر مع يدى المرأة فى ايقاع متوازن ومثير .. وتكثر التجاويف .. وترق القاعدة ، ومع ذلك فالاندماج لا يزال هناك ولا يزال هذا الاحتواء وهذا التفانى فى الغير .. يأتى بعد ذلك تمثال ((**انطلاق**)) كتلة الايدى تدخل لينبثق الرأس فى تجريد هندسى واع .. ومع ذلك فما زال المتلقى يشعر بحضور هذا الشخص الذى ما زال صالح رضا يشعر به ولما يتخلص منه بعد .. وتذوب بالتدريج قاعدة التمثال حتى تكاد تتلاشى متجاهلة وجود القاعدة .. كى تصبح الأرض كلها قاعدة لهذا التمثال .

وتتجمع الشخوص لتصبح خمسة فى تمثاله ((**القائد**)) وتتقارب الشخوص فى ديناميكية مثيرة ومنسقة .. وصالح رضا يهتم بالنسب الجمالية .. بين الفراغ والكتلة .. وبين الفراغ والفراغ .. وبين الكتلة والكتلة .. ان هذا التوازن المحقق بين كافة أجزاء التمثال سواء بالتكرار المنظم لوحدات الفراغ أو الكتلة أو بتنوع الحركات والأشكال يجعل المتلقى يعتقد أن هذه الكتلة الجامعة والتى لها طابع هندسى مشخص ستتحرك من مكانها وتنطلق .. بل وتتكلم .. ان كل زاوية من زوايا هذه القطعة النحتية تعطى العين شكلا جديدا .. جميلا .. ومعبرا ..

ويرغمك صالح رضا فى كافة أعماله النحتية على الشعور بأنه فنان متصالح على خامته .. فالملمس ناعم رائق .. ولون التمثال هادىء رصين .. والفراغات واعية .. وتعد الفراغات المحيطة بالتمثال من كافة الجوانب عاملا من العوامل الهامة فى رؤية التمثال وتفهمه .. انها مرتبطة به ارتباطا مباشرا .. لذلك فان أعمال صالح رضا هذه تحتاج الى الهواء الطلق .. الى المكان المفتوح .. الى ميدان .. الى حديقة .. كى تتنفس وتعيش .. وكى تقع أنظار الجمهور على أعمال فنية جميلة وقيمة ــ فتخلق بذلك الذوق الفنى والتربية الجمالية .

المحراب



نأتى بعد ذلك لأعمال صالح رضا فى التصوير .. وقبل أن نتعرض لتلك الأعمال المعروضة حاليا نلقى بنظرة على أعمال صالح رضا الأولى فى التصوير .

بدأ صالح رضا أعماله فى التصوير متأثرا بالمدرسة **الحوشية** .

ففى عام ١٩٥٠ كانت شخوصه محرفة .. ومشوهة .. والألوان فيها عنيفة صاخبة .. تكاد تسمع وقعها على سطح التوال .. وكما فى النحت والخزف لجأ صالح رضا للأساليب والمواضيع الشعبية .. فالفتاة ذات العيون الفرعونية تمسك بعروسة المولد ذات الألوان الصريحة الصاخبة .. والكرسى عربى التشكيل .. والأرضية بها وحدات شعبية تكاد تكون متنوعات على عروسة المولد مثل الديك والحصان .

أما أعماله التى يعرضها الآن والتى يفصلها عن أعماله الأولى فاصل زمنى يكاد يصل الى حوالى خمسة عشر عاما ، فقد قفز بها صالح رضا قفزة واسعة فى عالم الفن .. **لقد أدرك صالح رضا ان اللون .. والخط .. والشكل يمكن ان تكون غاية فى حد ذاتها** .. فنرى أعماله ذات الأحجام الكبيرة .. أقرب الى التجريدية الهندسية لكنها واعية .. ان صالح رضا فى الحقيقة يعبر فى لوحاته عن شىء غير محسوس .. عن عالم غير مرئى .. وأحيانا يفقد التلهف الجياش على اللون .. وهذا البحث الواعى عن الشكل والتشكيل ، يفقد **الرؤية العامة لمضمون العمل ذاته** .. ويكاد يوحى بأنه يخاطب القدرة **البصرية .. فالدائرة والقوس** .. والخط المنحنى .. وتنغيمات الألوان المتعددة لها تأثيرها المباشر والواعى على القدرة البصرية ..

فى لوحته ((**الفضاء**)) يخيل اليك انك ترى الفضاء بأسره .. بل ترى

العـــالم كله .. مجردا ومنغما .. عميقا وشاسعا .. فهو يشـــير الى الـكواكب والى المجرة والى دروب الســــماء .. فمسطح اللوحة به دائرتان تعملان على التوازن الشكلى **تشكيلا** .. والتوازن الكونى مضمونا .. والوان هذا الفضاء موضوعة بهارمونية آسرة .. فالأحمر بلون عروسة المولد يجاور الأبيض الباهت الذى يصبح رماديا .. والأصفر يتوهج وينير من بين ثنايا البنفسج والبرتقالى .. والأرضية الرمادية تكاد تختفى من جملة تلك الألوان .. وفى الدوائر .. والأقواس .. فى دروب هذا الفضاء **المنغم** .

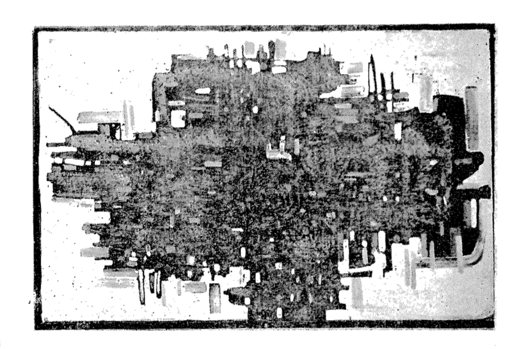
والواقع أننا نجد **صالح رضا** هنا يتطور بأعماله فى التصـــــوير من الاكاديمية الى التجريدية .. أحيانا التجريدية الخالصـــة .. وأحيانا التجريدية التعبيرية .. وأحيانا نرى فى تجريديته آثارا من **الانطباعيـــة والتعبيرية والحوشية** التى افتتن بها فى بداية حياته الفنية .

وفى أعماله فى الحفر (**مونوتيب**). المعروضـــة حاليـــا بالمركز الثقافى التشكيلى نرى صالح رضا يتعاطف مع الشكل المعمارى الهنـــدسى .. فمن وراء تكويناته التجريدية نحصل على تلك المشخصات التى كان صالح رضا قد بدأها فى **أواخر الاربعينات** والخمســـينات .. فالعين تلاشت بالتدريج .. وتلاشت أيضا بقيـــة التقاطيع .. ثم تلاشت أخيرا تفاصيل الأيدى والأرجل لتصبح فى النهـــاية أشــكالا هندســية لكنها مع ذلك انسانية .

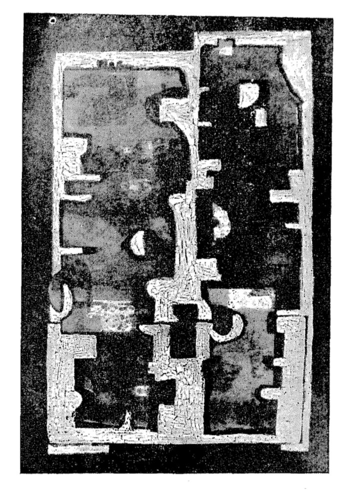
وأعمال صالح رضا فى الحفر تقترب كثيرا من التصوير .. فمع أننا فى (المونوتيب) لا يمكننا الحصول الا على نســخة واحـدة .. الا أننا نجد صـــالح رضـــا يستخدم أسلوب **الكولاج** مع **المونوتيب** اذ يقص الورق الملون المطبوع ويلصق بعضـــه الى جوار البعض الآخر وبذلك يكون صالح رضـــا أول فنان مزج فرعا من فروع الحفر بأسلوب من **أساليب التصوير** .

وأخـيرا .. فان صـــالح رضا المصور والحفار والخزاف والنحات قبل وبعد هذا كله فنان قدير وأصيل أعطى الـكثير وما زلنـا ننتظر منه الكثير جدا .

روضة سليم



التصنيع



تراكيب

ما هو مصير الواقعية الجديدة
ما هى السينما الروائية والسينما التعليمية ؟ ما هى سينما المخرج ـ المؤلف ؟

كانت مناسبة انعقاد مهرجان السينما الأخير فى فينيسيا ، فى **الصيف الماضى** ، فرصة للقاء والتحدث مع المخرج السينمائى الايطالى **روبرتو روسيلليني** ، احد أركان وبناة الواقعية الجديدة . فقد جاء روسيلليني الى فينيسيا بمناسبة عرض فيلمه الأخير ، « **استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم** » ، الذى أنتجته فرنسا ودخلت به المهرجان الايطالى مع فيلم ثان هو «**المخلوقات**» من اخراج المخرجة الفرنسية **اينيس فاردا** .

لذلك يعتبر هذا أحدث حديث مع مخرج طالما كان لأفكاره وآرائه دوى فى الأوساط الثقافية فى العالم كله ، نظرا للمدرسة التى ينتمى اليها ـ أو التى جعله النقاد ينمى اليها ـ ولاستقلال آرائه وجرأتها ولعمق ونفاذ نظرته نحو العالم الذى نعيشه اليوم .

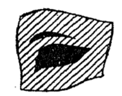
والتحدث الى مخرج سينمائى عتيق عرف عنه الواقعية فى أسلوبه ، قد يجعلنا ننتظر أن نستمع الى آراء تدور كلها حول العالم الملموس وطبعا حول حرفيات السينما ومشاكلها . لكننا سوف نتعجب عندما نسمع روسيلليني يتحدث وكأن الواقعية والسينما هما آخر ما يعرف عنه شيئا وآخر ما يلقى اليه بالا . وليس فى هذا أية غرابة ، فواقعية روسيلليني ليست مجرد نقل للواقع ، انما واقعيته تنطلق فقط من الواقع لتطير بعيدا وتستقر فى عالم غير الواقع ، عالم أبعد من الأحلام حيث نسمع روسيلليني يتحدث عن الانسان كما يجب أن يراه اليوم ، رغم يقينه أن هذا الانسان أبعد ما يكون عن هذه التمنيات .

س : بدا لنا فى أحاديثك السابقة أنك تستشعر نوعا من المرارة نحو العالم والفن المعاصرين .

روسيلليني : لست أشعر بأية مرارة . **لقد كان للفن دائما ، فى كل ثقافة وفى كل حضارة ، دور هام يقوم به وهو : تفسير المرحلة التاريخية التى يعيشها الانسان تفسيرا كان فى متناول الجميع** . فمن « **جيوتو** » الى « **هوميروس** » كان الأمر كذلك : اعطاء المعنى الحقيقى للأشياء ، اعطاؤه مجردا من كل فرض تعليمى . **أما اليوم ، فقد فقد الفن** دوره هذا ، على ما يبدو لى ، **جميع الفنون فقدت هذا الدور** .

س : لقد أدهشتنا كثيرا ، منذ بضع سنوات ، عندما أعلنت أنك ستترك السينما الروائية لتتفرغ للسينما التى تستهدف التعليم . لكننا ، بعد أن شاهدنا فيلم « **استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم** » ، خيل الينا أن تقيم السينما الى فيلم روائى وتعليمى والى ما شابه ذلك ، كل هذا لا معنى له . قد يكون فيلم « **استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم** » فيلما تعليميا ، لكنه أولا وقبل كل شىء فيلم روائى رائع .

روسيلليني : يجب دائما ، فى كل موضوع نتناوله ، أن نحاول القيام بعملية « **استخراج** » لكل ما تحتوى عليه الأمور فى باطنها . فليس ضروريا أن نحاول فقط « استخراج » ما تحتوى عليه من علاقات غرامية أو جنسية . وفيلم هذا مثال لذلك . انه من الدقة التاريخية بمكان ، فهى دراسة لتكنيك القيام بانقلاب ضد حكم قائم . وحيث أننا بازاء محاولة



و مغامرة لا شك انسانية ، وتستحق منا بالتالى كل انتباه ودراسة ، فمن الطبيعى محـــــاولة « **استخراج** » الانفعالات التى تنبعث من موضـــــوع كهذا .

روسيلليني والواقعية الجديدة

س : هل حدث لك تحول مفاجىء فى اتجاه أعمالك فى فترة ما ؟

روسيلليني : لا أعـــرف . اننى لا أهتم بذلك . فالذى يهمنى هو أن أكون على وفاق مع نفسى فى اللحظة التى أعيشها . اننى لا أهتم بالماضى . وأنت تعرف المثل القائل : لا يجب على الانسان فى عيشه أن يتكل على دخل يأتيه من أرضه .

س : ألا يمكن أن نقول ان العـــامل المشترك فى جميع أفلامك هو موقف من الصبر ازاء الأحداث ؟ انك فى أفلامك تنتظر حتى تعلن الأشياء عن نفسها بنفسها . هل هـــذه هى الواقعية الجديدة بالنسبة اليك ؟

روسيلليني : اننى لا أحـــــب التقسيمات ، بما أنها تؤدى الى أن ننسى نهائيا ما تحتوى عليه . ما هو المهم ؟ المهم هو أن نكتشف النـــاس كما هم عليه فى الحقيقة . وهذا هو أجمل شىء فى الوجود . يجب اذن أن نبدأ ، فى أى عمل نخوضه ، بدون أية فكرة مسبقة .

س : ألم يكن لديك فكرة مسبقةعن لويس الرابع عشر ؟

روسيلليني : لم أكن أعرف عنــه الا القليل ، هــذا كل ما فى الأمر .. عندما يكون لديك فكرة مسبقة عن شىء ، فانك تقوم بمحاولة لاثبـــات نظرية . ويعتبر هذا ، فى حد ذاته ، تعديا على الحقيقة وتعديا على مبدأ التعليم .

روسيلليني والانسان المعاصر

س : هـــل يمكن تفســـير فنك السينمائى على أنه فن الملاحظة ؟

روسيلليني : نعم . اليقظــــــة والملاحظة . عندما ننظر الى انسان ما، ماذا تكون حصيلتنا ؟ ذكاؤه ورغبته فى الحركة ، ثم نواحى الضعف الكبيرة فيه . لكننا نلاحظ فى النهاية ، أن الانجازات العظيمة تأتى نتيجة كل هذا مجتمعا .. لقد صعقت ، وأنا صغير ، عندما علمت ان نابليون كان يرتجف مثل ورقة الشجرة أثناء حصــــــار « طولون » ، وعندما قال له أحـد الجنـــــود المجاورين له متعجبا : « ولكنك ترتجف من فطرة الخوف ! »، أجابه نابليـــون : « لو كان لديك الخـــوف الذى فى ، لكنت وليت هاربا » . ان هذا البعد المزدوج لدى الانسان هو الذى يثيرنى . هذا البعد الشاسع الاتساع . **انه صغير ، حائر ، أبله وساذج ، وينجز أعمالا عظيمة .**

س: انك تتناول لويس الرابع عشر بنفس الطريقة التى سبق أن تناولت بها القديس « **فرنسوا داسيز** » ، من خلال جوانبه الصغيرة ، من خـــلال الخجل فى طباعه . انه يبدو كالطفل فى هذا الفيلم .

روسيلليني : ان المثير فى الانسان هو ضعفه وليس قوته . **لقـد فقد** الانسان فى الحياة المعاصرة كل شعور بطولى فى الحياة ، فيجب ارجـــاعه اليه ، لأن الانسان بطل . كل انسان بطل . ان المعركة اليـــومية معركة بطولية . وحتى نتمكن من التعبير عن كل هذا ، يجب أن نبدأ من أسفل ، أى من الجوانب الصغيرة .

س : هذا يذكرنا بما جاء فى فيلمك « **الجنرال دى لاروفيرى** » . ان هــذا الجنرال شخص حقير فى بداية الأمر ، لكنه يصبح فى النهاية بطلا . أليس كذلك ؟

روسيلليني : نعم ، انه يموت بطلا. ويحدث هذا بعد أن يعتريه شىء من الجنون المرغوب فيه ، والذى يدفعه الى العمل بحيث ينتهى بطلا . اننى أنتظر دائما وأتمنى أن يأتىهذا الشىء من الجنون .

س : فى فيلمك « **ســــــفر الى ايطاليا** » ، هل تأتى هذه البطولة من داخل الشخصيات أم أن هناك قوة ،

نوعا من الالهام ، يبدل هذه الشخصيات رأسا على عقب ؟

روسيلليني : لا أستطيع أن أجيبك على هذا . وحتى أستطيع ، يجب على أن أكون من أنصار نظرية ما ، وليست هذه كلمة مناسبة ، حيث ان موضوع سؤالك يتعلق بالايمان . وكل ما أستطيع أن أجيبك عليه هو أننى أحاول محاولة متواضعة لأكتشف الانسان . انه رأيى الثابت الذى لا يتغير فى الانسان ، الرأى الذى يمكن أن يقترب من المسيحية أو يتجانس معها .

روسيلليني وحضارة اليوم

س : يبدو كذلك أن النظرة الحضارية قد أصبحت لديك رأيا ثابتا آخر ؟

روسيلليني : ان الذى يدهشنى هو أننا نعيش فى حضارة تبدو من السطح — وحتى من وجهة النظر التكنيكية العلمية — متطورة ، بينما حضارة الانسان لم تدركها بعد . وبالتالى ، فماذا يمكن أن نقول ؟ هل نقول : ان هذه الحضارة التكنيكية العلمية سيئة ؟ أم أن الانسان لم يتمكن من أن يطوعها بحيث تلائمه ؟ المهم فى كلتا الحالتين هو أن نضع الانسان صراحة أمام هذه المشكلة ، حتى يمكن أن يكون الحكم على كل هذا . فاذا لم تكن الحضارة ما يجب أن تكون ، فعلى الانسان أن يعى ذلك وأن يلجأ الى جميع وسائله ليغير هذه الحضارة . واذا اتضح للانسان أنها حضارة قيمة وأنها لا تحتاج الى أن يغيرها ، فيجب اذن أن يسيطر عليها ، أن يصبح سيدا عليها تماما .

س : لقد قلت أخيرا انك تريد أن تعيد وضع الانسان فى مكانه بالنسبة لأفقه . أليس « **القلق المعاصر** » مرتبطا بالشك وبكون الناس قد أصبحوا لا يرون هذا الأفق ؟

روسيلليني : هذا صحيح . لنحاول النظر معا الى الأمور جديا ، فيما تفيدنا المدرسة ؟ ان المدرسة تمنحك معلومات عامة جدا فى الصغر . وبينما أنت تكبر ، وبالتالى ملكتك على الاستيعاب الشامل للأشياء تكبر كذلك ، فانهم يجعلونك تتخصص . انك تذهب الى الجامعة ، وتعرف كل شىء عن الجسور وكل شىء عن الطرق وكل شىء عن حسابات الأسمنت ، وقد أصبحت لا تعرف أى شىء بتاتا عن بقية الأمور . **ان الذى يجتاحنا كل يوم هو الاعلام والصحافة والاذاعة والتليفزيون والسينما وجميع الأشكال الفنية** . ماذا تقول لك كل هذه الأجهزة ؟ انها لا تقول لك أى شىء عن طبيعة حضارتنا . انها لا تعدو أن تكون تعبيرا عن شعورنا بالقلق ازاء هذه الحضارة .. أظنها كانت ملاحظة مفيدة . لننتقل الآن الى نقطة أخرى . حتى فترة قريبة من الزمان ، حتى نهاية القرن الثامن عشر ، أى حتى اليوم الذى أخذ فيه التطور التكنيكى العلمى يتقدم بسرعة مذهلة ، كانت الحضارة ، التى سارت ببطء فى تطورها ، ترتكز على قواعد راسخة جدا : كانت هناك التوراة والتاريخ والميثولوچيا اليونانية — الرومانية . وكانت جميع الفنون عبارة عن محاولات للتعبير عن هذه الحضارة . وفجأة ، فى القرن الثامن عشر ، بدأت الأمور تسير بسرعة كبيرة . لقد **أصبح الانسان سيدا على كل طاقات الطبيعة** . لكنه لم يع هذا جيدا . ولم يقم الفن بدوره . فماذا يحدث اذن عند ذلك ؟ عند ذلك لا يصبح لدينا أفق ، ونغدو فى ضباب . لا نعرف الى أين نحن ذاهبون . **وهذا هو القلق .**

المثلث الزجاجى

س : هل تؤمن بالايديولوچيات كمبدأ لأى عمل ؟

روسيلليني : كلا . يجب التعرف على الأشياء بعيدا عن كل ايديولوچيا. فان كل ايديولوچيا هى مثلث زجاجى يعكس من خلاله الضوء .

س : وهل تؤمن بأنه فى استطاعتنا أن نرى بدون أحد هذه المثلثات ؟

روسيلليني : أنا ، من ناحيتى ، أؤمن بذلك . ولو لم أكن أؤمن به لما سببت لنفسى كل هذا العناء . ان نقطة البداية — التى يمكن أن تكون صحيحة كما يمكن أن تكون خاطئة — تبدأ من هنا : **اما أننا نؤمن بالانسان أو أننا لا نؤمن به** . اذا كنا نؤمن بالانسان ، فانه يمكن أن نرى أن الانسان قادر على عمل كل الخير الممكن . واذا كنا لا نؤمن بالانسان ، فان هذا الكلام يصبح بلا جدوى . **أما أنا فأومن بأن الانسان قادر على الاتيان بكل الخير الممكن — لو عرف .**

س : لنعد الى أفلامك . ان « **سفر الى ايطاليا** » كان يعبر عن ذلك منذ زمن بعيد . ان الشخصيات فى البداية لا يرون شيئا مما يحدث فى داخلهم ومن حولهم . ثم يتولد القلق . ثم يتعلمون كيف يرون .

روسيلليني : لقد فتحوا أعينهم .. لقد التقى الزوج والزوجة بغرض السير فى الحياة سيرا عاديا نزيها ، بالحصول على ربح مالى مستمر وبفتح حساب فى مصرف من المصارف وبالعيش حياة فيها الستر . ان حياة كهذه مثل أعلى منتشر جدا ، أليس كذلك ؟ لكنهما لم يكونا بشرا .

س : انك الآن فقط تقول هذا . لكنك عندما تنظر الى شخصياتك أو تصورهم فى فيلم ، فاننا لا نشعر بأنك تلقى عليهم أى حكم . انهم يبدون أحرارا للغاية .

روسيلليني : أعود الى ما قلته . **ان كل ايديولوچيا تحتوى على الحسن وعلى السيىء . لكنها تحد من حريتك.** والحرية هى المركز والمحرك لكل شىء . **انك لو توصلت الى اكتشاف ما ، وأنت حر ، فهذا شىء عظيم . أما اذا توصلت الى أن تصبح انسانا كاملا ، نتيجة الخضوع لمبادىء معينة ، فليس فى هذا أى عمل بطولى** . وما يشغلنى هو أن أضفى هذا المعنى البطولى على الحياة .. اذا كان الانسان يملك قوة ما ، فيبدو لى أنها : اكتشافه لنوع الحياة الروحية التى يريد أن

يحياها . لنأخذ مثلا : **هتلر** . انه يجبر الناس على الطاعة . انهم فى الطريق القويم لأنهم قد أطاعوا . هنا يصبح الخطر كبيرا . لكن عندما يتمكن الانسان من أن يختار ، فهنا فقط يصبح انسانا . **ان الحرية الكاملة هى التى يجب ان تكون نقطة البداية فى هذا الاختيار ، رغم كل ما يمثل هذا من امكانية الوقوع فى الخطــأ ومن امكانية الضلال فى طرق متشابكة .**

س : ومن امكانية أن يفقد الانسان روحه .

روسيلليني : انه بهذا يصبح بطلا . ما هو القديس ؟ انه من وجد نفسه أمام خطر الوقوع فى الهلاك . انه دائما على وشك أن يهلك . أية زلة قدم يمكن أن توقعه . ان الموهبة الوحيدة التى لا يملكها الا الانسان وحده هى القدرة على التمييز . كل تصرفات الانسان الأخرى تجدها لدى الحيوان ؟ لكن بدرجات متفاوتة : الطــــاعة والاعتيـــاد على الشىء ، الخ . ان الحيوان يسير فى اتجاه ما ويأتيه هذا الاحساس بالسير ، عن طريق الغريزة او الانجذاب الطبيعى . انه يتجه بكل بساطة نحو الأشياء التى تناســبه عمليا .. ولا يجب أن تكون الحيـــاة مجرد فعل عملى . **لقد خلقنا اليــوم الأسطورة البراجماتية للحياة . فماذا أصبحت حياة الروح لدى الانسان ؟** هذا هو الخطر .

س : ان البطولة لديك لا ترتبط أبدا بعمل فردى . انها مرتبطة بعمل جماعى ، بالمجموع كله .

روسيلليني : يجب على كل فـرد كوحدة أن ينسجم مع المجموع . كيف ذلك ؟ عن طريق التسامح . التسامح من الأفعال التى تأتى نتيجة حكمة واسعة . أن تكون متسامحا هو أن تخرج من مجرد الطاعة لتصل الى شىء ما ينبع من ضميرك . ان الخطر فى عالم اليوم يكمن فى أننـا نعيش حسب تقويمات . ان التقـــويم لا يوصلك الى الضـمير ، وبالتالى لا يوصلك الى الرغبة البطولية فى أن تنمو روحيا .

لويس الرابع عشر

وقبل أن يتحدث روسيلليني بشىء أكثر من التفصيل عن فيلمه الاخير « **اســتيلاء لويس الرابع عشر على الحكم** » ، يجدر القول بأن الصحافة الفرنسية قد استقبلت هــذا الفيلم بترحيب كبير . لقــد اعتبر بعض النقاد هناك أنه أول فيلم تاريخى حتى اليوم ، ذاهبين الى أن الأفلام التى عرفت بالتاريخية قبل ذلك ، منـذ فيلم « **أكتوبر** » **لآيزنشتاين** حتى فيلم « **سينسو** » Senso **لفيسكونتى ،** أقرب ما تكون الى التحويل الدرامى الروائى منها الى التاريخ المحض . ففى « **استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم** » ليس هناك مجال للتحويل الدرامى ولا لتزيين الأمور ولا لترك الخيال ينسج خيـــوطه فى أى من المواقف .

س : لقد قال عنك المخـــرج السينمائى الفرنسى « **جودار** » انك بذهابك الى أقصى حد فى الواقعية ، تلتقى فى النهاية بالمسرح . فى نهاية « استيلاء لويس الرابع عشر على الحكم » تصبح حياة الملك مجرد عرض مسرحى . مثال ذلك مشهد الملك أثناء تناوله الطعام .

روسيلليني : نعــم انه يعيش فى عروض مسرحية . انه يعيش للآخرين وحتى يقفز من فوق رؤوس الآخرين . وذلك الى أن نصل الى المشهد الأخير حيث يطلب أن يبقى وحيدا فيخلع ملابسه . هنا فقط ينقذ لويس الرابع عشر نفسه من الهلاك . ان فتوحاته جعلته يصل الى حالة نفسية مريرة ، فيأخذ فى التحـــدث عن الشمس والموت ، الشيئين اللذين لا نستطيع أن ننظر اليهما ، وهى جملة لأحــد الفلاسفة . انه الشك . فى هــذه اللحظة ، ينحول لويس الرابع عشر فى اتجاه انسانى . ان المهم لديه هو أن المرارة التى يستشعرها قد أوصلته الى التأمل والقدرة على التمييز . فى اللحظة التى يقول فيها : « **أريد أن أكون وحيدا** » ، فى هذه اللحظة يذهب عنه كل كبرياء . انه عندما يأخـذ فى

خلع ملابسه ، يخلع معها كل أقنعة المهزلة التى عاشها والتى من أجلها سار من خلفه كل الآخرين . انه الآن قد انقذ روحه تماما من الهلاك .. ان ما أحب فى هـــذه الشخصية هى شجاعته التى لا حد لها : المشهد عند الخياط مثلا . ورغم ما فيه من وقاحة الا أنه يظهر لنا مع ذلك الخجل الكبير فى طباعه .

س : انه يصارع نفسه .

روسيلليني : هنا تظهر شخصيته ذات الوجهين أو البعدين ، وهذا ما يجعلها شخصية غير عادية .

س : قد تكون هذه أول مرة تدرس فى أعمالك شخصية يبدو أنها غير قادرة على أن تمنح حبها للناس . ان **« مازاراف »** فقط فى هذا الفيلم ، هو الذى يظهر قادرا على العطاء أثناء احتضاره .

روسيللنى : لا تنس أن الشخصية الرئيسية فى الفيلم ملك وملك يحكم . فماذا تريدون اذن ؟

س : كيف كانت ظروف عملك فى هذا الفيلم ؟

روسيلليني : لقد تركوا لى الحرية الكاملة . لم أكن أريد نجـــوما ، بل شخصا عاديا ومعينا . فتركونى أفعل ما أشاء . لقد أصبح هذا الشىء غير موجود فى السينما .

س : ان « جودار » يتوصل الى هذه الحرية فى العمل ، بعمل أفلام ذات ميزانيات محدودة .

روسيلليني : نعم ، ولكن هـــذا يربط المخرج بموضوعات معينة . انه ، حتى بميزانية محـــدودة ، فأنت لا تستطيع أن تخـــرج عن هــذه الموضوعات التى تتكرر دائما . ان فكرة سينما المخرج ــ المؤلف ، وهو المخرج الذى يريد أن يلتزم بموضوع رئيسى فى أفلامه ، لم تعـــد موجـــودة ، لو استثنيت **« جودار »** و **« رينيه »** وبعض الآخرين .



روسيلليني فى أثناء العمل

روسيلليني والسينما الايطالية الجديدة

س : ما رأيك فى الطريقة التى أثرت بها فى السينما الايطالية ؟

روسيلليني : ان السينما الفرنسية هى التى قد أكون أثرت فيهـــا ، أما السينما الايطالية الجـديدة فلا . ان علاقاتى بالسينمائيين الفرنسيين الشبان علاقات ودية وانسانية . وهذه العلاقات لا توجد مع السينمائيين الايطاليين .. أما اذا كنت قد أثرت فى بعض السينمائيين الايطاليين ، فان ذلك قد حدث من خلال أفلامى فقط ، فلم نوجد علاقات انسانية من شخص الى شخص . أما مع الفرنسيين فقد وجدت هذه العلاقات .. فى آخر مرة قابلت فيها المخـــرج « ترونو » ، أخبرته فيها أن ابنتى قد أجرى لها عملية جراحيـــة ، فشعر بضيق . وهذا شىء أثر فى كثيرا . ثم قال لى : هل تعلم . انك فرد من أفراد العائلة ! هذه هى الاكتشافات التى يجب القيام بهـــا .. أما فى ايطـــاليا ، فاننى لم أصادف أبدا مثل هذه العـــلاقات الودية .

س : ان الشـــاعرية عندك تتخذ صـــــورة مفاجئة . ان شخصياتك تنتظر ، ثم فجأة ، وكأنها قد صعقت ، يجتاحها نور داخلى .

روسيلليني : انك قد لجأت الى تعبير صحيح فى حديثنا ، منذ قليل ، وهو كلمة : الصبر . الصبر كذلك فضل من عند الله ! بعـد ذلك يأتى النور الساطع الذى يبهر .

س : وأخيرا . مارأيك فى الجمهور، اليوم ؟

روسيلليني : ان الجمهور ، لفرط ما اعتاد الا ينال احترامه من الفنان ، أصبح يصاب بضياع عندما يجد أنه ينال الاحترام بقدر كبير .

شفيق شامية



مشهد من فيلم
(موشيت)

روبير بريسون وفكرة السينما الجديدة

● هل تهتم السينما بتصوير الحقيقة أم بتصوير الواقع ؟ .

● كيف تصبح السينما تعبيرا عن روح العصر !

بعد ١٧ عاما من اخراج « **مذكرات حارس ضيعة** » للروائى الشهير **جورج برنانو** (١٨٨٨ - ١٩٤٨) يعود **روبير بريسون** الى أعمال برنانو يختار منها رواية أخرى هى « **موشيت** » ليخرجها على شاشة السينما الفرنسية .

وفى مؤتمر صحفى عقده بريسون انهالت عليه الأسئلة :

● متى تعرفت الى برنانو ؟ ؟

— عاد برنانو الى باريس مريضا فى صيف ١٩٤٨ قادما من تونس ، فدخل المستشفى وأجريت له عملية جراحية ومات .. وهكذا لم أتعرف اليه . ولكن عرفته من خلال قراءتى « **مذكرات حارس ضيعة** » التى كانت منتشرة فى ذلك الوقت والتى فازت بجائزة الأكاديمية الفرنسية للرواية عن عام ١٩٣٦ .

● ولماذا قررت اخراج هذه الرواية للسينما ؟ .

— لم يكن اختيارا ولكنه كان تكليفا .. فسعدت لسببين ، أولهما اخراج فيلم وثانيهما الاعتماد على عمل جيد وليس أى عمل .. وهكذا قررت أن أخدم الرواية لا أن أخدم نفسى .

● ما الذى شدك فى « مذكرات حارس ضيعة » ؟ .

— تأثرت فى الحقيقة بتصوير الحارس للعالم الخارجى .. هذا التصوير الذهنى الخالص الذى يعكس حياته الداخلية فى الوقت نفسه .. ولذلك حرصت حرصا شديدا على ابراز هذا المعنى فى سيناريو الفيلم .

● ماذا رأى المتحمسون لبرنانو فى هذا الفيلم عند عرضه ؟ .

— أسفوا عليه .

● بالنسبة لحصيلة أفلامك فى أى مكان تضع « مذكرات حارس ضيعة » ؟ .

— وأنا أقوم باخراج الفيلم لازمنى شعور حاد بأنى مثل « **الأعور فى مملكة العمى** » حيث يلتقط الواقع أثناء التحليق ، فلا الكاميرا ولا التمثيل ولا الممثلون ولا الاخراج يفيد فى المنهج أو فيما هو « **ضد المنهج** » .

● هل تعتقد اذن أن شخصيات برنانو تتطلب فعلا طريقة « **عدم التمثيل** » ؟ .

ـ حقا .. فهو يعتمد على التصوير وليس على التحليل .. وهذا بالضبط ما افعله فى أفلامى .. ومن هنـــا التقينا .. فاذا وجـــد التحليل فى أفلامى فهو يجرى على طريقة مصورى « البورتريهـــات » .. ان الجانب اللاواقعى عنـــد برنانو يمتزج دائما بالأسلوب الوقعى عنده .

● وبرنانو المسيحى .. هل هو منحرف ؟ وما معنى الثورة عنده ؟ .

ـ من لا يطيع تعـــاليم المسيح ، لا يعـــد مجرما .. هكذا يقـــرر برنانو .. والواقع اننى لم أصل الى دراســـــة كاملة لفلسفة برنانو فى الايمان .

ـ هل تعتقـــد أن يأس برنانو هو أساس أعماله ؟ .

ـ ان اليأس فى أعماله جانب مسىء فى سلوكه .. وربما كان القارىء هو الذى يسىء قراءته .. ولعل الموت عنده هو بداية حياة وليست نهاية لهـــا .

● ولماذا لجأت بعد ١٧ سنة الى رواية أخرى لبرنانو ، تخرجها على شاشة السينما ؟ .

ـ كنت فى حاجة الى عمل أقدمه للسينما .. ولم يكن عندى متسع من الوقت حتى أكتب بنفسى هـــذا العمل .. ولمـــا كنت قـــد قرأت « موشيت » ولمـــا كانت تروق لى كرواية بسيطة أقدمت على اخراجها دون تردد .

وانتهى المؤتمر الصحفى .. وقبل أن ينصرف الجميـــع ، قال لهـــم بريسون مبتسما : « أظن أنكم لم تسألونى كثيرا عن « موشيت » ؟! »

وكعادته دائما ، لا يقع اختيـــار بريسون على النجوم للاشتراك فى أفلامه ، فهو يفضـــل اختيـــار الأصدقاء .. من بين أصدقائه المصور **چان قيمـــونى** الذى أعطـــاه دور الحارس فى فيلمه الجديد « **موشيت** » ومن بين صـــديقاته الروائية **مارى سوزينى** التى أعطـــاها دور زوجة الحارس فى نفس الفليم .

اما مارى سوزينى فتقول :

« كنت أرى بريسون يوميا لمدة شهر كامل ، على الرغم من أن دورى كان قصيرا جدا ولا يحتمل أكثر من يوم واحد .. ان التمثيل معه ليس لهـــوا ومرحا ولـــكنه عمـــل جاد وشاق .. وان كان يطلع الممثل منذ البداية على الخطـــة التى ينوى تنفيذها .. ومع هذا فممثله مطلوب منـــه أن يغوص فى التجربة حتى يتمكن من الوصـــول الى أعلى مستويات الاجادة » .

« ولكن ما الذى يدفع بنا جميعا الى الاشتراك فى معارك بريسون واعتبارها فرصة ذهبية ؟ »

« بالنســـبة لى يصبح التردد فى قبول العمل مع بريسون أو العمل فى السينما على الاطلاق أمرا مشروعا .. فأنا لا أتمتع بوجه جميل ، خاصة على الشاشة ، بحيث يصعب على أبرع المصورين اظهـــــاره على غير حقيقته ويصعب على أفضل المتخصصين فى الماكياج تجميله .. ومع هذا قبلت العمل مع بريسون مؤمنة بأن نجاحى فى تنفيذ ما يطلبه منى .. فهو مرشد على قدر كبير من الكفاءة ، كما أنه يتمتع بما يسمى « **السحر** » .. »

ولكن بريسون يحب رغم ذلك أن يحتفظ دائما بالمسافة بينه وبين الآخرين .. فهو معتز بنفسه ، واثق منها .. وهو عنـــدما يقوم بتنفيذ شىء لغيره فانه يتعامل معه بتواضع شـــــديد .. داخل البلاتوه تراه صـــامتا منعزلا .. يعمـــل دائما بالنهار .. ويدرك تماما أن السينما هى عمل جماعى لا يتعارض مطلقـــا مع صمته وانعزاله .

وبريسون يرفض طريقة الشرح .. فهو لا يشرح لأحد من الممثلين أبعاد الشخصية التى يقوم بها متعمدا أن يتركه يتفهم الدور ويؤديه كمـــا يتراءى له .. هذه الطريقة تجعل الأداء فى منتهى الصعوبة خاصـــة بالنسبة للذين لم يعتادوها .. ولهذا فان الممثل يجد نفسه مضطرا للنظر الى برنسون وليس الى الكاميرا .. ومع هذا فان بريسون يتمتع بحصيلة هائلة من الصبر أمام تجارب الممثل واعادة اللقطة أكثر من مرة .. الشىء الذى يشجع الممثـــل على محاولة الوصول الى قمـــة الأداء فى الوقت الذى يدفعه الى الخجل .. وما يزيد من خجل الممثل هو أداء بريسون لأى دور وبمختلف الطرق أداء كاملا متكاملا من أول محاولة .. وهى لا تعد محاولة بالنسبة له ، فهى فى الواقع صورة نهائية لا تحتاج الى رتوش .

وكثيرا ما يردد بريســـون قائلا : « **هذا خطأ اذن فهو حق** » .. ذلك أن الممثـــل اما أن يكون أو لا يكون **احد شخصيات برنانو** .. فبريسون يريد من الممثل أن يطلق صوته هـــو ليعبر عن صـــوت الشخصية التى يتقمصـــها .. فهو يرى « **أن لكل انســـان مأساته وأن كل الناس**





بريسون يخرج موشيت

مشتركون فى مأساة واحدة هى مأساة الوجود .. » ولذلك فان التعبير عن المأساة الذاتية من شأنه أن ينخلع على مأساة أى شخصية من شخصيات برنانو أو غير برنانو ..

هذا الواقع الذى يتراءى لبريسون هو فى الحقيقة واقع موضوعى وغير موضوعى فى نفس الوقت .. ولكن اذا كان الكائن هو « **موضوع فكرة** » بالنسبة للفيلسوف فهو بالنسبة لبريسون « **موضوع** » فحسب .. بلا تجريد ولا تجسيد ولا رمز .. هذا الكائن الذى يتفرد بذاتيته ويندمج فى الذوات الأخرى ، يخرج عن ذاته ويعود اليها أبدا ، يتقمص شخصية غيره ويظل دائما محتفظا بنفسه .. هذا الكائن هو بريسون وهو بالتالى ممثلوه .. هى طريقة ينفرد بها بريسون ويتربع على عرشها .

ان الصفعة القوية التى يتلقاها الممثل من شأنها أن تخرجه عن طوقه وفى نفس الوقت تخلع القناع الذى يرتديه .. **ان الذى يريده بريسون من ممثله اذن هو أن يكون ذاتيا وموضوعيا فى وقت واحد وبنفس القدر وعلى نفس المستوى .**

وعندما يهيىء بريسون الجو لتصوير اللقطة لا يدرى الممثل بنفسه ولا يعرف أين هو ولا ماذا يفعل .. انه « **يخرج من جلده** » ليلبس جلد الشخصية التى يؤديها .

ومن هنا تصبح التجربة مثيرة بالنسبة لمن يعمل مع بريسون .. بريسون الذى يصنع عمله (الاخراج) من الاقتراب الشديد والالتصاق الحاد بالعمل الأصل (القصة) ، ويصنع هذا العمل الاصل من عمله العميق .. هذا التبادل الرائع لا يتم الا فى بلاتوه بريسون وحده ودون غيره من المخرجين .

ان بريسون يبحث أساسا فى الكشف عن خبايا الانسان وخفاياه .. وهو لا يبحث عنده عن الرذيلة أو عن جوانبه الهزيلة ــ مع علمه بوجودها ــ ولكنه يبحث عن الفضيلة عنده وعن جوانبه الرفيعة .. ولا يفوته أبدا أن يرعاه بالعطف والرحمة لاحساسه الدائم بأنه حتما سيموت .

سئل بريسون يوما هذا السؤال : « متى تنتهى من فيلمك وأين تتوقف ؟ » فأجاب قائلا : « **من الصعب تحديد ذلك فانا نفسى وبصدق لا أعرف شيئا على وجه التحديد .** »

وهذا صحيح ، فالذين يعملون مع بريسون يدركون عن قرب مقدار الدقة التى يعد بها اللقطة ويختار بها زاوية الكاميرا ويحدد بها حركات الممثلين وتحركاتهم ويستقر بها على أقل التفصيلات .. ثم هو لا يهتم بعد ذلك كله بالديكورات أو المساحات الكبيرة والمسافات الهائلة .. انه يهتم فعلا بالموسيقى .. الموسيقى التصويرية المصاحبة للعرض كله ، سواء كانت مؤلفة خصيصا للفيلم أو من اختياره .. وفى حالة الاختيار فانه دائما ما يختار سيمفونيات أو مقطوعات لكبار الموسيقيين .

ودائما ما تبدأ أفلام بريسون بالموسيقى .. وهو يستخدمها فى تركيز فكرة الفيلم وعرض هذه الفكرة منذ البداية .. ففيلم « **المحكوم عليه بالاعدام** » يبدأ بلحن جنائزى ينشده القساوسة داخل كنيسة .. وفيلم «**صدفة بالتازار**» ــ الذى يقوم ببطولته حمار ــ يبدأ بسوناتا تجمع بين الحزن والمرح .. أما فيلم «**موشيت**» فيبدأ بموسيقى احتفالات النصر .. موسيقى الفيلم الأول لموزار والثانى لشوبير والأخير لفردى .

الموسيقى اذن هى مفتاح العمل الفنى عند بريسون يمنحه للمتفرج منذ اللحظة الأولى .. وعلى المتفرج بعد ذلك ان يدير هذا المفتاح فى عقله ليفتح به نوافذ العمل جميعها .

فمثلا يكتفى برنانو بتصوير البؤس فى روايته « **موشيت** » ، أما بريسون فيصور أسبابه ونتائجه .. يصور الجو العام المحيط بالبؤس ويغوص فى حياة الشخصيات مصورا الجو الخاص له .. كل هذا ليصل فى النهاية الى ابراز معنى « **هذا الشىء الذى يسميه السادة الأفاضل : الخطيئة أو الاثم .** »

وهكذا يكشف بريسون عن كل أبعاد القضية وكل أطرافها وجوانبها لتتجمع لديه أخيرا صورة واقعية كاملة لدراما ريفية من نوع خاص .

دراما ريفية من نوع خاص لأن برنانو ليس هو زولا وليس هو بيروشون .. ولذلك سميت روايته «**دراما ريفية**» ولم يطلق عليها « **واقعية ريفية** » لأنه لا يهتم بالواقع



مثله مثل بريسون .. ان اهتمامهما الواحد ينصب على حقيقة واحدة .. هـــذه الحقيقة ليست هى الواقع ولا ما وراء الواقع .

ان بريســـون يركز اهتمامه ليس فقط على الموسيقى ولكنه يرتدى أيضا ثوب المصور الفنان ، بحيث تتم كل لقطة فى اطار خاص بها وكأنهـــا لوحة بريشـــة المصور التـــهير ماتيس .. والممثل عند بريسون ليس الا لونا يستخدم فى تلوين اللوحة .

والغريب أن بريسون سلك فى هذا الفيلم الجديد « **موشيت** » سلوكا لم يسلكه من قبل .. فقد لجأ الى « **تمصـــير** » الرواية .. أحـــل السيارات محل الجيـــاد ، وصوت الموتورات بدلا من صوت السياط .. كما نقل الأحـــداث من القـــرية الى المدينة .. كل هذا ليبين أن البؤس لا يزال موجودا على الرغم من تغيير الأوضاع وبالرغم من مرور السنين .

ويجىء الفيلم فى النهاية عنيفا ومثيرا وجنسيا ! .

ثلاث فتيات يتنزهن بجوار سور طويل فى أول أيام الربيـــع .. من بينهن الصغيرة « موشيت » بشفتيها الغليظتين وصدرها الناهد وجوربها الأسود الذى يرتفع حتى فخـــذها فيكشف عن التقـــابل بينه وبين الجسد الأبيض البض كلما أزاحت نفحة الهواء الرطيب الجزء الأسفل من الجونلة الواسعة ..

وهـكذا تتركز الـكاميرا على تلك الفتاة المراهقة « موشيت » والتى تحمل بين جنبات شخصيتها المضطربة الخائفة القلقة حيوانا جاء متخفيا فى رحيق الأزهار المتفتحـــة .. أزهار الربيع أو ربيع العمر الناضج .

الحالة كمأ هو واضح ، هى، حالة « **الخوف والجنس** » أو الخوف من الجنس او الجنس الذى يصـــحبه الخوف فى بداية نضجه .

وهنا ، وهنا فقط يختلف بريسون مع برنانو .. فبرنانو يصـــــــور « **الخوف والجنس** » فى روايته بحذر وحساسية وشـــفقة بل وباحترام وقداســـــة من بعض الزوايا .. أما بريسون فيستدعى الحب . حليف الجنس ، ليختلجا جنبا الى جنب فى قلب الفتاة المراهقة وفى جسدها .. ولم ينس بريسون أن يستدعى فوق ذلك مستلزمات الحالة الوجدانية والشعورية من عاطفة واغراء ورغبة وجاذبية ... ليكمل بها الصورة .. صـــورة « **الخوف والجنس** » على مستوياته الثلاثة التى ذكرناها .

هذه المعطيات الجسدية المضطربة تكشف عن الحياة القلقة نوق سطح هـــذه الأرض البائسة .. أرض « **موشيت** » وكل ما عـــداها من البشر .

أن « **موشيت** » تكاد تكون رمزا .. فهى ضحية .. ضحية الطين والوحل أو ضحية الفقر .. انهـــا صـــيد طريد ، لا لأنها بائسة ووحيدة ولكن لأن الشر من طبيعة الكائنات أو أن الشر كامن فى الوجود .

ان فخ الصـــياد يصبح فخـــا ميتافيزيقيا . وتغلق الدوائر أو ينتهى الفيلم على صوت جرس يدندن بعيدا فى الفراغ .

هل هو المنقذ .. هل هو المخلص ؟

هل هو الوعد .. هل هو الوعيد ؟

هل هـــو الانتظـــار .. هل هـــو اللامبالاة ؟

هل هو الحقيقـــة .. هل هو الواقع ؟

ماذا هو اذن ؟!

هو ضرب من ضروب فلســـفة بريسون فى السينما الجديدة .

سمير محمود

أولاد حارتنا

هل هي من روايات الموجة الجديدة ؟

حتى ثلاثية (**بين القصرين — قصر الشوق — السكرية**) ، كانت طريقة نجيب محفوظ **البلزاكية** طبيعيـــة بالنسبة للرواية المصرية . فالمجتمع المصرى حتى ذلك الوقت ، لم يكن قد حظى باقتراب الرواية منه لكى تستكشف علاقاته وسماته ورؤاه . ولكن فى لحظة بعينهـــا ، بدا أن الأسلوب البلزاكى لا يناسب العصر . فالرواية الكلاسيكية كانت تعبر عن مجتمع آسن . ولكن نتيجة لتغير المجتمع — والفرد بالتالى — أصبحت الرواية بشكلها الكلاسيكى عاجزة عن التعبير بصدق من الواقع .

ولا شك أن **نجيب محفوظ** عندما أحس أنه عند مفترق الطريق ، عانى الكثير فى استكشاف الطريق الجديد ... خاصة وأنه كان يحمل وحده — تقريبا — مسئولية الرواية العربية ...

وقد أكدت أعمال نجيب محفوظ التاليـة ، أنه قد تلمس الطريق الناضج للرواية الجـــديدة . ولا شك أنه كان هناك أكثر من رافد لهذا التلمس : الاحساس بلا جدوى الأساليب الكلاسيكية ، الاحساس بنبض الحياة المصرية نبضا مغايرا ، ثم — وهذا هو الأهم — تمثل التجربة الروائية الجديدة فى أوربا ..

وهى قدرة ذكية من الكاتب ، أن يغير منهجه تماما . ولكن الكاتب اذا ما عبر عن نفسه بصدق ، فانه ، عندئذ ، لن يكون له تكنيك خاص . فالأسلوب الواضح ، يدل على عدم الصــدق ، وعلى أن النتائج مجهزة من قبل ! .

ولــكن محاولة نقــل التجربة الأوربية ، أيضا ، هى محاولة غير مقبولة . حتى اذا ما عـــدنا الى القواعد البديهية حول تطابق الشكل والمضمون ...

وهناك ما يدلنـا على أن نجيب محفوظ ، لم يحاول ((نقل)) الرواية الجديدة الى العربية ، وانما فتحت له المعركة الموجـودة هناك معركة لم توجد هنا ! .

وتبدو معـاناة الكاتب فى اختيار الطريق الجديد ، من أنه اضطرب بين أكثر من اتجاه ، واستعمل أكثر من طريقـة . فكانت بداية أعماله — التى سنناقشها هنـــــا —

((**أولاد حارتنا**)) — وهى رواية غريبة التـكوين ، فلا هى رواية تاريخية بالمعنى المفهوم ،ولا هى رواية رمزية بالمعنى المفهـوم . ثم كانت رواية ((**اللص والكلاب**)) ، التى تستهدف فكرة مباشرة ، بأسلوب المونولوج الداخلى — وهو ما استعمله نجيب محفوظ الى حد ما فى الثلاثية — ثم كانت رواية : ((**الطـــــريق**)) و ((**الشـحاذ**)) ، وفيهما بدت الأبعاد الميتافيزيقية واضحة ، تثير فى نفس القــارىء القلق — المطلوب للمعرفة — وتجــرد المفـاهيم ، وتناقش وتترك الأبواب مفتوحة ، دون رأى نهائى أو فكر واضح .

وفى روايتيه **السمان والخريف ، وميرامار** ... يناقش موقف بعض الناس — خاصة من كانوا ينتمون ، تماما ، الى النظام القـــديم — من **ثورة ٢٣ يوليو** . وهـــو وأن كان قد وضع المشكلة بشكلها الواضح فى الرواية الأولى ، عنـدما تعرض لمشكلة عيسى من الثورة ، رافضا لها فى البـــداية ، متجاوبا مع بعض اهدافها ، منحازا لها فى النهاية . فانه فى رواية (مــيراماد) ، يرتفع بالمشكلة الى مستوى الرمز الدقيق . فالفتاة الريفية النقية (زهرة) التى تمثل كل الأخلاقيات التى من الممكن أن يمثلها الانسان النبيل ، يتقرب اليها : الانتهـــازى ، والرجعى ، والاقطاعى ، والسطحى ، والخائن ... لكنهم كلهم يتساقطون كالفراش قبل أن يصلوا اليها ...

من هـــذا التنوع — بالاضافة الى قصصه القصيرة — نرى الى أى حد ، حاول **نجيب محفوظ** أن يبحث عن طريق للرواية الجديدة ..

هـــل يمكن أن نقول عن رواية (**أولاد حارتنا**) انها رواية تاريخية ؟ .

ولكن الرواية التاريخية تعتمد على أحداث تاريخيـــة واضحة . حقا أن الرواية التاريخية تقبل آراء كثيرة . لكن (أولاد حارتنا) تعتمد فى جوهرها على الميثولوجيا ، بالاضافة الى أنها تلبس هذه الميثولوجيا ثوبا واقعيا . فاذا ما اعتبرنا أن الميثولوجيا تكفى لتهيئة جو تاريخى — اعتبارا بأن لها هنا أساسا تاريخيا ما — متعرضين لذلك لمعارضات البعض ، فان الباس هـــذا الجو القديم الثوب الواقعى المعاصر ، يعقد المشكلة أكثر .



ن . محفوظ

وفى البداية لم تكن الرواية التاريخية تثير كل هذه القضايا ، فقد كان على الكاتب اما أن يعتمد على الحدث التاريخى - الا بعض الرؤى الخاصة ، واما أن يتخذه اطارا لعمل روائى (**مثلما فعل ليوتولستوى فى الحرب والسلام**) . وكان الشرط الاساسى فى تناول التاريخ ، تناولا روائيا ، الالتزام بالعصر الذى يكتب عنه الأديب التزاما تاما ، وبالذات ، فى الأحداث وتفسيرها ...

ولكن تحت ظروف كثيرة ، لجأ الكاتب العصرى الى التاريخ ، ليضع فيه قضايا عصرنا . وبدا التاريخ هنا مجرد مخلب قط فى يد الكاتب . ويبدو هذا واضحا فى روايات كاتب مثل : **هيوارد فاست** . فهو يأخذ الجو التاريخى لكى يعرض فكرة معاصرة تلح عليه . وبدا ذلك أكثر وضوحا فى المسرح . فعمل مثل (**الذباب**) ، اتخذ منه **سارتر** وسيلة لكى يثير الفرنسيين ضد الاحتلال النازى ، مستغلا الميثولوجيا اليونانية .

وعندما نتساءل الى أى حد يعتبر (أولاد حارتنا) عملا تاريخيا ... نتساءل الى أى حد تعد مسرحية (**الحداد يليق بالكترا**) لأونيل من الأعمال التاريخية ؟!

وتبدو الرواية - أيضا - رواية رمزية ، فهى منذ البداية تقلقنا ، وتجعلنا نتساءل : هل هى - حقا - رواية حادة فى الدراسة ؟ .

وبامكانية حل الكلمات المتقاطعة ، يستطيع القارىء أن يفك رموز الرواية . فاذا ((**ادريس**)) هو ابليس ، واذا ((**أدهم**)) هو آدم ، واذا ((**أميمة**)) هى حواء ، واذا ((**قدرى**)) هو قابيل ، و ((**همام**)) هو هابيل .... الخ .. حتى اذا ما وصل الى ((**عرفه**)) ، وجده نبى العصر الحديث .. **العلم** ..

ولكن هل الرواية بهذا المعنى رواية رمزية ؟ .

نحن نعرف أن الرمز كلمة مطاطة ، تبدأ من الاشارة البسيطة ، ومما كان يسميه العرب بالكناية والاستعارة الى رموز أشد تعقيدا . حتى أن مدرسة العبث تصنع من الرموز جوا عاما ، وترفض تسمية ما (**يخفيه**) الكاتب فى ثنايا سطوره بالرمز . وهو يستاء جدا أن تحاول البحث عن الرمز ، ويطلب منك أن (**تحس**) الجو العام ...

ولكن الرمز هنا واضح . وهو رمز ميكانيكى . ولا خفاء فيه . بل أن الكاتب يلح .. **ان ما يقدمه ليس رواية واقعية ، وانما هو رمز لأحداث تناولها الدين من قبل ..**

((ووقف أدهم يوما ينظر الى ظله على المشى بين الورود ، فاذا بظل جديد يمتد من ظله واشيا بقدوم شخص من المنعطف خلفه . بدأ الظل الجديد ، كأنما يخرج من موضع ضلوعه . والتفت وراءه فرأى فتاة سمراء وهى تهم بالتراجع عندما اكتشفت وجوده ...))

ونحن لا نعرض هذه الفقرة الاكمثال اعتباطى على وضوح الرمز ومحاولة الالتزام بالميثولوجيا التزاما حرفيا فى كثير من الأحيان ..

ولكن ما الجديد فى هذه الرواية ؟

ان تجارب **نجيب محفوظ** قبل ((**أولاد حارتنا**)) واضحة .. روايات تاريخية تعرض لأحداث فرعونية ، هدفها الوطن أغلب من امكانياتها الفنية ... (**كفاح طيبة ، رادوبيس ، عبث الأقدار**) .. رواية سيكلوجية (**السراب**) .. روايات واقعية تتناول أحياء شعبية بما فيها من حياة ذات طابع خاص (**زقاق المدق - خان الخليلى**) ... روايات واقعية تعرض لحياة أسرة (**ثلاثية بين القصرين - بداية ونهاية**) ... أما (**أولاد حارتنا**) **فهى تاريخ الانسان نفسه ...**

ولذلك تحس على طول الرواية ، بالقدرية التى عبثت بمصير الانسان ، وبالقهر الذى عاناه طوال تاريخه ، وبحيرته بين (**ما يجب**) وبين (**ما يحدث**) . وبعد طول المعاناة يجد نفسه تحت ثقل نفس الضغوط التى كانت واقعة عليه منذ أن طرد من القصر ... أو من الجنة !

فى المقدمة التى كتبها نجيب محفوظ - وهو لا يكتب مقدمات أبدا - يتعرض للحارة ، يقول ان أبناء ((**الحارة**)) ، جميعا ، ينتمون الى أب واحد ، هو : الجبلاوى . لكنهم انقسموا الى فتوات وسكان مساكين ، يعيشون فى أسوأ الظروف :

((نعيش فى القاذورات بين الذباب والقمل ، نقنع بالفتات ، ونسعى بأجساد شبه عارية ، وهؤلاء الفتوات يروننا وهم يتبخترون على صدورنا ، فيأخذهم الاعجاب ، ولكنهم ينسون أنهم انما يتبخترون فوق صدورنا ، ولا عزاء لنا ، الا أن نتطلع الى البيت الكبير ونقول فى حزن وحسرة : (هنا يقيم الجبلاوى) صاحب الأوقاف ، هو الجد : ونحن الأحفاد)) ..

نجيب محفوظ يروى قصة (**الانسان**) ، من خلال قصة طرده من الجنة ، الى ثورات الأنبياء ، ومحاولاتهم صنع الخير للانسان . لكن الزمن يضيع ما يفعلون ، كأن الأرض فى حاجة الى أنبياء لا ينقطعون .

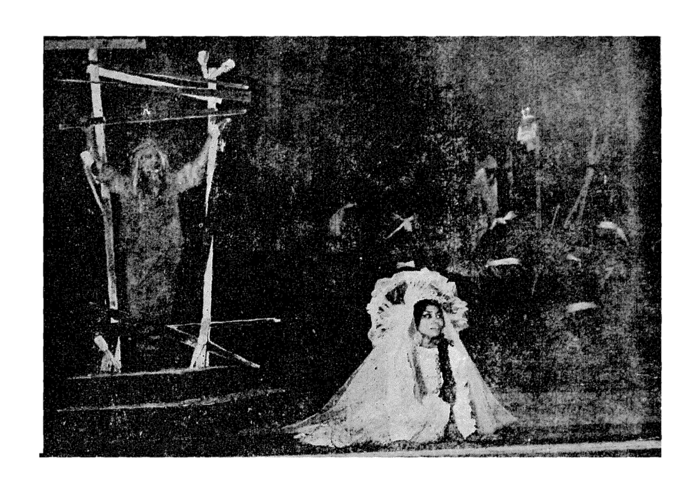
ويأتى العلم فى النهاية (**عرفة**) ، لكى يهز قيم الحارة ، ولكن الفتوات يطاردونه ، لكن يخلف لتلميذه (**حنش**) :

((وحدث أن أخذ بعض الشبان من حارتنا يختفون تباعا ، وقيل فى تفسير اختفائهم أنهم اهتدوا الى مكان حنش ، فانضموا اليه ، وانه يعلمهم السحر استعدادا ليوم الخلاص الموعود ، واستحوذ الخوف على الأركان ، وفتشوا المساكن والدكاكين ، وفرضوا أقسى العقوبات على أتفه الهفوات ، وانهالوا بالعصى للنظرة أو النكهة أو الضحكة ، حتى باتت الحارة فى جو قاتم من الخوف والحقد والارهاب . لكن الناس تحملوا البعض فى جلد ، ولاذوا بالصبر ، واستمسكوا بالأمل ، وكانوا كلما أضر بهم العسف ، قالوا : لابد للظلم من آخر ، ولليل من نهار ، ولنريهم فى حارتنا مصرع الطغيان ومشرق النور والعجائب)) .

وهكذا يعرض **نجيب محفوظ** لمأساة الانسان وما عاشه من قهر ، **لكنه يبقى باب الأمل مفتوحا ، كما يفعل الانسان دائما ، يتغلب على كل شىء بالألم ..**

وفى الحقيقة .. تبدو رواية (أولاد حارتنا) ، رغم غرابة التجربة رواية تقليدية ، فهو يستعمل نفس الأدوات التى كان يستعملها من قبل ، لكنها تمثل تلمس **نجيب محفوظ** طريقا جديدا للرواية ، ذلك الطريق الذى أنتج أعماله التالية التى تقترب من فهم الرواية الجديدة فى الغرب ، والتى تمثل تماما مفهوم الرواية الجديدة لدينا اذا ما استطعنا أقلمة هذا المفهوم ..

عبد المنعم صبحى



مشهد من مسرحية ملك عجوز

شوقي عبد الحكيم و البحث عن المسرح المصري

أن تتناول عملا **لشوقى عبد الحكيم** للقـــراءة أو للدراســـة أو للبحث أو لتقول فيه رأيا ، فذلك فى يقينى مشكلة لأنك لا تستطيع أن تتناول عملا لمسرح هذا الكاتب دون أن تجد نفسك أردت أو لم ترد **داخل هــذا المسرح كله .**

انه مسرح من الصعوبة بمكان أن تجزئه أو تفصله أو تضعه تحت مراحل أو اتجاهات معينة لكل مرحلة أو اتجاه صفاتها ومواصفاتها الخاصة . **انه كل شامل لا يقبل التقسيم** . ولئن قسم المؤلف مسرحه هــذا الى مسرحيات أكثرها قصير من ذات الفصل الواحد وأقلها طويل من ذات الفصول الثلاثة ، فهذا التقسيم لا ينفى أن كل هــذه المسرحيات تنضوى تحت شـــكل ومضمون وشخصية واحدة .. وتلك خصيصة هامة من خصـــائص **مسرح شـــوقى عبد الحكيم** لأنك تستطيع ببساطة أن تأخذ مسرحية أو اكثر لأى كاتب مصرى فتضعها تحت اســـم وانتاج أى كاتب آخـــر فلا تتأثر المسرحية أو الكاتب لأنه لا فرق كبير هناك بين مسرحهم جميعا ولا شخصية تميز كلا منهم عن الآخر بعكس مسرح شوقى الذى لا يمكن أن يخضع لهذه الحالة فهو لا يقبل الوضع أو الاندماج تحت أى مسرح آخر لأى كاتب آخر . **باختصـــار هو مسرح له شخصيته الخاصة التى تتحدد ملامحها الصارمة ــ شكلا ومضمونا ــ فى كل كلمة منه .**

ذلك يعنى من ناحية أخـــرى ان تنـــاول مسرحية واحـــدة لشوقى عبد الحكيم معناه تناول مسرحه كله . وبالتالى فانت حين تتناول بالنقـــد أو بالتقييم مسرحية بالذات فان جزء كبيرا من حديثك هذا سوف ينصرف الى كل أعماله الأخرى بنفس الطريقة التى ينسحب بها على العمل المنقود

فعلا . ولهذا فنحن حين نتناول اليوم مسرحية « **خوفو** » لشوقى عبد الحكيم نجد أنفسنا بالضرورة أمـــام كل القضايا العامة والخاصة التى يثيرها هذا المسرح المتفرد ، وأولها **قضايا استلهام الذات والبحث عن مسرح مصرى شعبى يجمع بين الأصالة والمعاصرة أو المحلية والعالمية . ثم قضايا الرؤية المسرحية واللغة وشكل المسرح وبنائه الفنى وطبيعته المتميزة الى غير هذه الموضوعات التى يثيرها هذا المسرح الجاد .**

ولست أستطيع بالطبع أن أناقش كل هذه القضايا فى معرض حديثى عن هذه المسرحية التى بين أيدينا اليوم ، ولكننى سأحاول من خلال التعرض للمسرحية وتحليلها أن أمس هذه القضايا بقدر ما يتسع الموضوع .

وللوهلة الأولى لابد أن نظن أن مسرحية « **خوفو** » ـ استنادا الى الاسم على الأقل ـ مسرحية تاريخية تتناول حياة هذا الملك وأعماله من خلال اللحظة التاريخية السحيقة التى عاش فيها . وهنا لابد أن يثور سؤال على الفور .. **ما بال شوقى عبد الحكيم قد اتجه الى التاريخ هذه المرة يستلهمه احدا مسرحيته تلك الجديدة** ، وهو الذى تعود الأخذ من معطيات الفن الشعبى الذى ينتشر فى ريف وقرى بلادنا .**وهل تخلى شوقى عن الحدوتة الشعبية التى تعود أن يأخذها ويطوعها لمسرحه التجريبى ذاك ؟ .**

الواقع أننا يجب أن نسارع الى نفى هذا فى الوقت الذى يجب أن نسارع فيه لنؤكد ان مسرحية « **خوفو** » ليست مسرحية تاريخية ، فهى لا تستند الى وقائع التاريخ ولكنها ربما استندت الى واقع تاريخى . **فشوقى عبد الحكيم** ليس مؤرخا ولا دارسا أو باحثا فى التاريخ . انه فنان خالق أولا وأخيرا يهمه أن يعجل أولا بالحقيقة الفكرية والفنية ثم يتبعها بعد ذلك ـ اذا أراد ـ **بعملية الاسقاط التاريخى** . ولهذا فان شوقى عبد الحكيم حين كتب مسرحيته تلك عن « خوفو » كان يأخذ التاريخ بتصوره الخاص تماما كما تعود أن يأخذ الحدوتة الشعبية ، فهو فى كل مسرحياته السابقة كان يسقط الكثير من تفصيلات القصص التى يتناولها ولا يعنى الا بما يراه مؤديا لتوصيل مسرحه بالشكل والمضمون الذى يريد . لقد تعود أن يطوع الحدوته الشعبية لمقتضيات هذا المسرح وكذلك فعل بالتاريخ فى مسرحية « خوفو » حين طوعه لمسرحه فأسقط عنه تفصيلاته ووقائعه واحتمى بعوامل الخيال والايهام والمبالغة فأخذ التاريخ بتصوره الخاص واعتبره مجرد « حدوتة » .. **وهنا تحول خوفو الى ملك من هؤلاء الملوك الذين تعج بهم الحواديت الشعبية لا الى شخصية تاريخية لها ملامحها وأبعادها الصارمة .**

ولعلنا نصل الى هذا المعنى من خلال وصف شوقى عبد الحكيم نفسه للكة « خوفو » فى المشهد الأول فى بداية المسرحية .. انه يصفه ويقول .. « **هو ملك قديم أشبه بملوك الحواديت والحكايات العريقة منه بملوك التاريخ** » .. ثم يترجم لنا شوقى هذا المعنى ـ الذى يتأكد لنا مرة أخرى ـ فى هذا الحوار الذى يدور على لسان الملكين **الهى الحساب** اللذين يحاسبان « خوفو » فى مقبرته أو فى هرمه :

ـ **الأول** : أهو نشوف لنا ملك من بتوع الحواديت نحاسبه وخلاص .

ـ **الثانى** : على رأيك بلاش ناخد الحكاية جد .

ـ **الأول** : اسمع .. اسمع .. تعال نرجع تانى للملك اللى صبغ نفسه اسود وسلم نفسه للشعرا .

وهذا الحوار بين الملكين يسلمنا ـ من ناحية أخرى ـ **لحقيقتين** :

ـ **الأولى** : أن مسرحية « **خوفو** » ليست مأساة تاريخية ـ رغم أنها تصور لنا معاناة ملك يموت ـ وانما هى تراجيديا خيالية تبدو «**كفنتازيا**» مستلهمة من التاريخ .. وسنكتشف بعد قليل أنها تقترب جدا من « **الفارس** » ان لم تكن كذلك فعلا .

ـ **الثانية** : تؤكد لنا ما ذكرناه فى



ش . عبد الحكيم

أول هذا الموضوع من ان مسرح شوقى عبد الحكيم كل لا يتجزأ ينهض بعضه على بعض ، لأن حوار هذا الملك الذى يطالب بالرجوع « **للملك اللى صبغ نفسه اسود وسلم نفسه للشعرا** » يلخص لنا فى جملة واحدة مسرحية « **الملك معروف** » لنفس المؤلف .

ومسرحية خوفو كما قدمها لنا شوقى عبد الحكيم تقترب جدا من **ملحمة بابلية اشورية تعود الى ثلاثة** آلاف عام قبل الميلاد ، وهى من أقدم ملاحم المجتمعات الزراعية وتعرف بملحمة « **جلجمش** » ، وهو بابلى عظيم يؤرقه نفس السؤال الذى يؤرق « **خوفو** » .. هذا السؤال الازلى الذى يقول .. **لماذا الموت ؟ .. ولم لا يكون هناك خلود ؟ ..** وبالاجابة على السؤال فان « جلجمش » يتصدى لقضية الموت ويصنع كل الخوارق حتى ليقتل الثور الالهى الذى يسود الاعتقاد أن الدنيا محمولة على قرنه . ثم يصل الى كبير الآلهة ويسأله عن سر خلوده ، **ويحكى له هذا حكايته التى يفهم منها** أن هذا الاله الخالد هو **سيدنا نوح** ، **وانه قد خلد** لأنه أنقذ الجنس البشرى من الطوفان .. **وذلك يعنى أن خلود الشخص مرتبط بتاديته أكبر خدمة ممكنة للبشرية .**

ولابد أن **شوقى عبد الحكيم** قبل أن يكتب هذه المسرحية قد وقف متأملا مشدوها أمام الهرم الآن .. أمام أكبر وأخلد مقبرة صنعها وعرفها انسان ، ولابد أنه قد وصل الى نتيجة مؤداها ان الملك الذى بنى لنفسه هذه المقبرة - بما استغرقته من وقت وجهد ومعاناة - **رجل ظل يؤرقه الموت وترهبه فكرة النهاية والعدم** . انه رجل ولا شك مهزوز وأقل من مستوى مسئولياته ولهذا ظل يخشى لحظة السقوط فانحصر تفكيره - طوال حياته - فى شىء واحد هو بناء قبر له يخلده بعد مماته . ولابد ان ملكا تتسلط عليه فكرة الموت بهذه الطريقة هو ملك يعبد الحياة ، وهو لهذا لابد أن يقف فى وجه هذا العدو الآن - الموت - ليصارعه .

ولابد أن شوقى عبد الحكيم قد تصور نفسه داخل هذه المقبرة الرهيبة يستجلى أسرارها وأسرار مليكها العنيد المذعور من الموت .. **وبالفعل يقوم شوقى - أولا - برحلة الى داخل الهرم ثم برحلة الى داخل أعماق شخصية خوفو بعد ذلك .**

واذ تبدأ المسرحية نجد أنفسنا داخل المقبرة ولكن ولدهشتنا العظيمة نجد « خوفو » ما زال حيا يرزق . لقد مات منذ ستة آلاف عام ولكنه ما زال حيا داخل قبره.. لم يهدأ ولم يسترح ولم يغمض له جفن . انه ملك تعيس مؤرق فى ميتته وهو ما زال يقف أمام ملكى الحساب الذين يعودانه بين الحين والحين ولا يتركاته ليملأ النوم جفونه .. « **انتو تعبتونى .. أنا عايز أنام .. عنيه تغمض .. ستلاف سنة وأنا واقف قدامكم .. وأنا وشى فى** وشكم . أنام .. مش كده .. أنا جى هنا أنام .. أموت » .

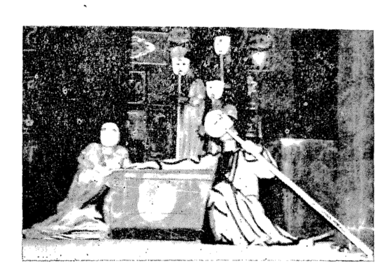
والمسرحية هنا تشترك مع كل مسرح شوقى عبد الحكيم فى خصيصة الحدث الذى تم والذى يحاول المؤلف بعثه واسترجاعه على خشبة المسرح من جديد .. فالملك « خوفو » قد مات وها هو الهرم الأكبر يقوم شامخا .. والمسرحية تبدأ الآن بعد هذه الستة آلاف عام لتسبر غور هذه المقبرة الرهيبة ، ولتقتحم على هذا الملك « **عالمه الداخلى** » فى رحلة جوانية داخل ذاته . وتلك خصيصة ثانية من أهم خصائص مسرح شوقى الذى يقوم - أغلبه - على العوالم الداخلية لأبطاله . **انه مسرح تعبيرى ميدانه النفس الانسانية .. وهناك مسرحية تعبيرية .**

ويمهد شوقى عبد الحكيم لرحلته داخل هذا الملك بمشهد الحساب الذى يقوم بينه وبين الملكين والذى يقع فى اللحظة التاريخية التى نعيشها الآن كما تقول زوجة الملك خوفو .. « لكن دا راح .. انتهى » **نتجه الى أكثر بقاع المسرح احتكاكا بالجمهور . ثم للجمهور** » احنا النهاردة فى النص التانى من القرن العشرين .. واللى حصل من ستلاف سنة .. « **مستديرة للملك خوفو** » .. ستلاف سنة » .

وتكون هذه الكلمات هى الايذان بعملية الاسترجاع التاريخى التى سيقوم بها المؤلف لنعيش مع الملك « خوفو » معاناته المريرة للموت . **ويهبط بنا شوقى الى هذه اللحظة** التاريخية السحيقة ويقف عند مرحلة معينة من حياة الملك خوفو ، ليبدأ فى بناء هذه الشخصية التراجيدية الجديدة على مسرحنا المصرى محتميا بكل رصيد الفنان من الخيال والايهام والمبالغة .

وحين يتناول شوقى عبد الحكيم شخصية الملك « خوفو » ليبدأ معها رحلة المعاناة مع الموت ، لا يقدمه لنا على أنه الرجل الذى بنى الهرم الأكبر . انه أكبر من هذا وأكثر شموخا ، **فخوفو فى المسرحية هو الدنيا . هو الملك . ملك الملوك . هو الانسان الالهى . هو الواحد . هو الحارس الأعظم . هو روح الوطن . هو البعث . هو الحياة . هو التجدد. هو البذرة . هو النماء . هو أوزوريس واهب الحياة والحافظ على السر . وهو الموت والجدب والعقم والخراب ايضا .**

ولكن خوفو هذا قد شاخ .. والشيخوخة فى مصر القديمة لم تكن أبدا - كما يتصورها المؤلف - شيخوخة السن .. « وأنا .. لسه فى عز شبابى . وزى ما انتى عارفة الشيخوخة فى مصر ماهياش ابدا شيخوخة السن . اليوم. والشهر والسنة » **..ان الشيخوخة هى شيخوخة العجز واليأس والجمود والقصور عن العمل ..** وقد شاخ خوفو .. أصبح مقهورا عجوزا مهدودا يائسا .. والخطورة فى هذا العجز كما يقول - ايضا - الملك خوفو .. « وروح الاله الأكبر أبويا لا تسكن لحظة جسد عجوز مهدود



القناع فى مسرح شوقى عبد الحكيم

يائس « منفعلا » والناس ماتسكتش .. النـــاس مترحمش « فترة » الملك الشايخ زى معبد قديم مهجور .. أن وقع يقع على اللى فيه .. وهمـــه فيه .. أنا الواحـــد .. أنا الملك خوفو » .

وشيخوخة الملك خـــوفو وعجزه وقهره تعنى أنه لا حياة .. « وهو ده العجز .. اللى لو حصل وولد .. يولد الموت والخراب » . ولهـــذا أخذت ترتفع الأصوات « خلصوا روح الاله .. روح مصر المحبوسة جـــوا اسوار الجســـد العجوز المقهور » . ولهذا تصدى خوفو للموت .. وقد **كان بامكانه كملك أن يفعل أى شىء وكل شىء الا أن يقف فى وجه العدو الأكبر للحرية .. الموت .**

وقد أخذ « خوفو » فى صراعه مع الموت وتحديه له يقتل فى طريقه كل معنى للحياة .. فهو يقتل **ابنتـــه الخرساء المتاججة بالشباب والحيوية** وهوانما كان يقتل فيها نفسه لأنهـــا كانت مصيره المكتوب .. ثم يقتل فى طريقه أيضا **الحراث شيخ البلد** لأنه « لسه .. لسه مليان بالحيـــاة والتجدد » . وأخيرا يقتل **كبير الأطباء** حين يظن أنه قد اكتشف فى ملكه خوفو مظاهر الشيخوخة والعجز الذى طالما حاول اخفاؤهما عن الشعب .. « أنا مقتلتوش عشان كده .. عشان شفته مرة عريان .. أنا قتلته عشان شافنى أنا .. عريان .. واقع وبكح .. وانت عارفة حكاية الملك والناس فى مصر . عارفة الاحتفالات الدموية اللى بتم فى جو المعبد لحرق الملك المرضـــان اليائس . لحرق جسدى . واحنـــا منضمنش . يمكن اللى بيشـــوفنى بيروح يقول ويشـــيع فى البلد انه شافنى .. شاف عجزى من برا .. والكهنة عينهم عليه . الكهنة عينهم هنا .. ويمكن بيسألوه ويمكن بيقول لهم اللى بيشوفوا .. من جوا » .

ولكن حتمية فناء البطل التراجيدى والتى لابد أن تنتهى بمـــوت الملك « خوفو » تصل بنا فى المسرحية الى أن يعلم الشعب بحقيقة عجز ومرض وشيخوخة مليكه العظيم حامل السر الأعظم وروح مصر .. « همـــــــه شافونى .. شافونى .. حطوا عنيهم عليـــه . دخلوا عليـــه هدومى .. حاوطونى منجوه ومنبره » ومعنىهذا **أن الدعوة ستنطلق للنيل من الملك** المقهور حفاظا على روح مصر . ومن هنا كان لا بد أن يتجه الملك باهتمام الناس وجهة أخرى حتى لا ينـــالوا منــه .. « قولولى دلونى » يتلفت متوترا فترة « أنا لازم أعمل حاجة .. أشغلهم بعيد عنى فى حاجة « عاليا » لازم أستنى . أنا الملك خـــوفو » . وهكذا جاء بناء الهرم الأكبر لا لتخليد الملك ولكن لامتصاص جهـــد الناس بالدرجة الأولى حتى لا ينالوا منه . ولكن المقبرة ينتهى بنـــاؤها ويبدأ الشعب فى البحث عن البذرة فى الوقت الذى تكون فيه سقطة بطلنا التراجيدى « خـــوفو » والتى بدات بتحـــديه للموت ، قد امتدت واتسعت بخطئه فى حق شعبه وتسخيره فى بناء هـــذه المقبرة طوال هذه السنين .

وكانت تلك تعنى نهاية الرحـــلة بالنسبة لخوفو الذى صـــدر عليه الحكم بالموت حفاظا على السر الأعظم



مشهد من مسرحية حسن ونعيمة

وروح مصر وروح الالهة داخل جسد الملك .. وقد صدر الحكم .. « الناس عايزه تموت .. وتزرع .. وتقلع .. والدور على الملك .. الموت لجسد الملك العجوز الشايخ المقهور » ... وتبدأ الطقوس فى المعبد ويجتمع كل اهل مصر فى كثرة عددية مثل كثرة النجيل .. فلاحين وعرافين وفلاسفة وفنانين واسرى وخدم وكهنة لقتل الملك وذر رماده فى كل أرض مصر .

ويموت الملك « خوفو » فى حضور جديه « زوسر » و « سنفرو » .. وقد مات الأول شابا ولما بلغ التاسعة عشر . لانه قدم نفسه « بنفسه » قربانا لمصر يوم أحس بالعجز فى داخله وهو لهذا مات مستريحا فى قبره . أما الثانى فلم يقدم نفسه تضحية لشعبه يوم أحس بالشيخوخة والعجز وهو لذلك ما زال مؤرقا فى ميتته ،

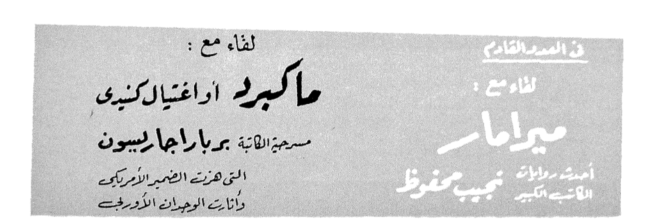
وها هى ذى زوجته لا تبرح تسخر منه .. وها هو ذا الابن « خوفو » يفعل فعلة جده فيموت ميتة الأرق والعذاب .

ومعنى هذا ان شوقى عبد الحكيم يدين الملك خوفو .. انه يرفضه .. لقد أراد أن يخلد مقبرة أهلكت شعبه ولم تخلده .. لقد ضل طريقه الى الخلود يوم تصدى للموت ويوم قتل « الفن » فى شخص ابنته ويوم استنزف جهد مصر فى بناء مقبرة .. وشوقى يرفض بهذا كل الأفكار التى من شأنها أن تعوق حرية الفن والحياة والانطلاق ويعلن موقفه على لسان الملك الشاب المنتصر قرب نهاية المسرحية .. « أنا مع الشاب .. مع اللى جى .. مع الناس » . وهى نظرة تحمل الكثير من التفاؤل الطيب من المؤلف .

لقد أقام شوقى عبد الحكيم عالمه الدرامى فى هذه المسرحية على التاريخ بعد ان تحول فى يده الى حدوتة ولكنه لم يعالجها على المستوى السطحى للحدوتة ويبدو لنا هذا فى طريقة تركيب مستويات الحدث والصراع والأبعاد التى أعطاها المؤلف للصراع داخل المسرحية .. فعلى المستوى الميتافيزيقى يجرى الصراع بين قوى مطلقة هى قوى الحياة والموت أو البقاء والعدم أو الفناء والخلود أو الخير والشر . أما على المستوى الاجتماعى فالصراع يدور بين الملك ونفسه ثم بينه وبين الشعب .

وفى نهاية هذه الكلمة كنت احب ان أؤكد ان المسرحية رغم ما قد يبدو من أنها فنتازيا خيالية مستلهمة من التاريخ الا أنها تحفل بالكثير من المفاهيم الحديثة ويمكن بالتالى أن نسقط عليها الكثير من المضامين العصرية مثل الحفاظ على روح مصر والتصدى للعجز واليأس والقصور عن العمل . ان شوقى عبد الحكيم يتكلم عن بناء بلد عظيم لنا وللأجيال القادمة .. « حاجة تقول للناس اننا مشينا من هنا » كما يقول الملك خوفو .. ولعل هذا أن يهدم الرأى القائل بأن شوقى عبد الحكيم يكتب مسرحا بذاته لذاته . انه ليس منعزلا فهو يعيش — معنا — لحظته التاريخية ينفعل بها وبنا ولكنه يعبر عنها بطريقته التى أرى فيها صدقا لا أراه فى أغلب مسرحنا المصرى الحديث .

محمد بركات







- لاقيمة للمبادئ إلا إذا انتقل بها الإنسان إلى مجال التطبيق، وما التطبيق الا انجاز قائمٌ على الظروف الموضوعية مكاناً وزماناً.

- إن تقدمَ العلم وارتفاع المستوى المعيشي يكادان يكونان متلازمين حتماً وقعاً، فلم يتقدم العلم إلا في عصور ازدهرت فيه ظروف العيش، ولم تزدهر هذه الظروفُ إلا ومعَها تقدم في العلم

- كلما اقتضت ظروف الحضارة أن ينطمس من طبيعة الانسان جانب لحساب جانب تحتم أن نخرج للناس فيلسوف إنساني يُعيد للإنسانِ توازنه المفقود.

- الفنان الملتزم هو الفنان المشروع فالفن الذى لايحمل فكرة، ولا يحتضن قضية، ولا يناصر الانسان ليس من الفن فى شىء.



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير

الدكتور زكى نجيب محمود

سكرتير التحرير :

جلال العشرى

المشرف الفنى

حسين أبو زيد

تصدر شهريا عن :

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر

٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوى :
عن ١٢ عددًا بالجمهورية العربية المتحدة
١٢٠ قرشا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة
٤ ميدان عرابى القاهرة ت : ٤٦٣١٣


العدد
الثامن والعشرون
يونيو ١٩٦٧



يبدأ هذا العدد بقسم نخصصه للقضايا الأفريقية والأسيوية نتابع به فى شمول ما وسعنا الشمول وفى عمق ما استطعنا العمق كبريات القضايا الفكرية التى تنشأ اليوم فى قارتى أفريقيا وآسيا ، وفى هذا القسم اليوم مقالتان احداهما تحدثنا عن الواقع السياسى لأفريقيا المعاصرة كما يقتضينا هذا الواقع الذى يشهد تطورا سريعا لا يكاد معه أن يجىء غده شبيها بأمسه ، ففى السنوات العشر الأخيرة وحدها ارتفع عدد الدول المستقلة فى أفريقيا الى ثمان وثلاثين دولة مما يستدعى الكاتب السياسى أن يقف ازاء هذا التطور الضخم وقفة طويلة متأملة عن هذا الاستقلال الواسع السريع كيف نشأ ؟ وهل تشابهت نتائجه فى كل البلدان الافريقية على السواء ؟ فى هذا المقال سيجد القارىء تحليلا شاملا بارعا لهذا الواقع السياسى فى أفريقيا مبينا كيف اختلفت الثورات الافريقية من بلد الى بلد فهنالك الثورة التى لم تنشد أكثر من أن يملك زعماؤها الأرض حتى اذا ما تحققت لهم ملكيتها انقلبوا هم أنفسهم أصحاب اقطاع جديد ، وكان ذلك هو معنى الاستقلال عندهم ، الى ثورة تطلعت الى أفق بعيد فلم يرضها أن تزيح المستعمر ليأخذ الزعماء غنائمهم وكفى بل مضت فى طريقها لا تطمئن الا اذا رأت القارة كلها متحررة وقائمة على أسس جديدة غير الأسس التى أقامها لها المستعمرون . خذ الحدود السياسية مثلا كما هى قائمة اليوم فى افريقيا تجدها وكأنما هى قصة تروى لك كيف حافظ بها المستعمر الأوروبى على مصالحه بعد أن يزول ، أو خذ مشكلة أخرى وهى مشكلة البلاد الافريقية التى لا يعرف مثقفوها الا مدنية المستعمر وثقافته فهم يتكلمون الانجليزية أو الفرنسية ، ولذلك وثبت هذه الصفوة المثقفة بغير ثقافة بلادها الى مناصب الحكم ، واكتفت من الاستقلال بأوضاع تقتصر عليهم وعلى المدن التى يعيشون فيها ، وأما ريف بلادهم وفلاحوها فلا يكاد يسمع منهم أحدا ولا يشعر منهم أحد بالاستقلال الذى ظفرت به بلاده ، لكننا نستثنى من ذلك بلدانا أفريقية أخرى ضربت المثل الأعلى فى تصورها للكفاح والنضال .

وأما المقالة الثانية فى هذا القسم فهى خاصة بقضية من قضايانا نحن الفكرية وهى قضية الحكم الذى نقوم به رجال الفكر فيما بين الثورتين (١٩١٩ ـ ١٩٥٢) ففى رأى كاتب هذه المقالة أنهم قصدوا دون ما كان يرجى منهم ابان تلك الفترة فلما ذكر له ذاكر بأن هؤلاء المفكرين انما جعلوا من الحرية بمعانيها المختلفة موضوعا أساسيا لهم رد عليه الكاتب بالمقالة التى يجدها القارىء هنا .

وننتقل بعد هذا القسم الافريقى والعربى الى قسم آخر هو القسم الخاص بالتيارات الفلسفية وفيه يطالع القارىء ثلاث مقالات تتحدث أولاها من العلم الطبيعى وهل هو يتفق أو يتعارض مع المذهب الانسانى ، اذ أن هناك فكرة شائعة بأن القيم الانسانية العليا انما تخدمها العلوم الانسانية وحدها ، وأما العلوم الطبيعية فليست حيادية وكفى بالنسبة الى تلك القيم وانما هى هادمة لها ولما كان العلم الطبيعى هو سمة عصرنا البارزة وهو أساس الصناعة الحديثة كلها وبالتالى فهو عماد الحياة الجديدة كان لابد لنا من وقفة نحلل بها هذا الجانب من الفكر الانسانى ، ويذهب صاحب هذه المقالة الى أن العلوم الطبيعية لا تقل أبدا فى بناء المذهب الانسانى وفى تعزيز القيم العليا عن العلوم الانسانية ، ويتلو ذلك المقالة الثانية التى تتحدث عن الرؤية الفلسفية عند ميرلو بونتى ومؤداها أن التأمل الفلسفى من شأنه أن يهيأ للانسان رؤية جديدة نابضة بالخبرة الحية . ويضرب الكاتب لذلك مثلين هما فكرة الله وفكرة التاريخ ، وأما المقالة الثالثة فى هذا الباب فهى عن حركة التحليل فى الفلسفة المعاصرة ما هو قوامها ؟ ومن هم رجالها ؟ وما هى طرائق التحليل المختلفة التى يستخدمها هؤلاء فى نشاطهم الفلسفى ؟ .

وهنا ينتقل القارىء الى طريق العلم ليجد مقالة فى علم النفس عن النظرية السلوكية كيف تطورت من نظرية تحلل السلوك الانسانى تحليلا آليا محضا الى نظرية معدلة تنظر الى السلوك من حيث هو مظهر لعملية التعلم التى يتعلم بها الكائن البشرى كيف يفكر وكيف يحيا ، فبعد أن كانت السلوكية تقيم نتائجها على أساس فسيولوجى صرف كما فعل بافلوف وكما فعل واطسون حين حللا السلوك كله الى أفعال منعكسة لا دخل لارادة الانسان فيها اتخذت فى يومنا هذا صورة جديدة أضافت الى الصورة القديمة الدوافع الانسانية وسائر العوامل الشعورية التى تتوسط بين المنبه الخارجى والاستجابة ، وانه لاختلاف نتج عنه اختلاف فى طريقة العلاج النفسى عند أنصار المدرسة السلوكية الجديدة .

وينتقل القارىء بعد ذلك الى باب الأدب ونقده فيجد ثلاث مقالات احداهما تتحدث عن أزمة القصة القصيرة فى مصر حديثا يذهب فيه صاحبه الى أن القصة بعد أن حلت من حيث ارتفاع المكانة محل الشعر جاء اليوم الأدب المسرحى يذيحها عن مكانها فباتت القصة القصيرة معزولة بعض الشىء عن تجربة العصر ولم تعد قادرة على الوقوف الى جانب الفنون الأخرى وانه لأمر مؤسف لأنها بطبيعة تكوينها كان يمكن لها أن تؤدى دورا خطيرا فى التعبير عن خوالج الانسان ونوازعه . ثم تجىء بعد ذلك المقالة الثانية عن كاتب بولندى معاصر هو سلاڤومير مروچيك تعرض علينا فيها كاتبتها صورة حية بكثرة ما ورد فيها من الأمثلة الموضحة كيف يكتب هذا الأديب أدبا ناقدا هادفا يبتغى به أن يتخلص مجتمعه من الشوائب التى تعوقه عن بلوغ أهدافه . وأما المقالة الثالثة فى هذا الباب فهى عن أدباء الجيل الغاضب فى انجلترا كيف يأتوا اليوم وهم مجمعون تقريبا على ضرورة أن يكون الايمان جزءا من حياة الانسان ، ويسوق لنا الكاتب لذلك ثلاثة أمثلة مؤيدة لما يذهب اليه .

وتجىء بعد هذا كله دنيا الفنون ، وهنا يجد القارىء مقالة عن الالتزام فى مسرح بيتر ڤايس ذلك الكاتب الألمانى الاشتراكى الذى استطاع بمسرحيته « مارا ــ صاد » أن يحدث دويا هائلا فى الأوساط الفنية فى العالم لما تنطوى عليه هذه المسرحية من رؤية جديدة ومعاصرة لمفهومى الحرية والثورة . والأدب التمرد فى المجتمعات الاشتراكية فعند هذا الكاتب أن رسالة الفن على الأصالة هى امكانية فهم العالم وامكانية تغييره ، وضرورة العمل على تحقيق هذا الفهم واحداث ذلك التغيير .

وأخيرا تلتقى المجلة مع القارىء لقاءاتها الشهرية المعتادة فتحدثه عن مسرحية ليدى ماكبيرد للكاتبة الشابة بربارا جاريسون ، وعن فيلم « مدموازيل » الذى أخرجه تونى ريتشاردسون وكتب السيناريو الكاتب المشهور چان چينيه ، وعن العالم الأثرى الذى فقدناه قريبا الأستاذ حسن عبد الوهاب ، وعن الصحفى والأديب طاهر الطناحى الذى فقدناه قريبا هو الآخر ، ثم عن «ميرامار» أحدث روايات الكاتب الكبير نجيب محفوظ ، وعن معرض الفنان التشكيلى چورچ البهجورى ، ثم عن ديوان « بيوت العنكبوت » للشاعرة ثريا عواد ، وأخيرا عن مسرحيتى « غادة أفاميا » للشاعر السورى عدنان مردم ، و « المسير الطويل » للكاتبة اللبنانية هدى زكا .

رئيس التحرير

الواقع السياسى لإفريقيا المعاصرة

- الشخصية الإفريقية .. واقع فعلى يحفظ للقارة كيانها
- الوحدة الإفريقية .. صيحة تنطلق فتنهار السيطرة الاستعمارية وكأنها لم تكن .
- الاشتراكية الإفريقية .. شعار يرفع فتزدهر القارة لتتبوأ المكانة التى تستحق فى عالم اليوم .

الأساطير نوعــان ، قديمها معــروف ، أما الحديث منها فهى تلك الأفكــار ، متفجرة الطاقات ، القادرة على الهاب عواطف الجماهير ، اذ تنعكس فيها نوازع الشعــوب وتطالعها بأن تحقيقها يقين ، كان حريا بها أن تكون عنوانا حيا للأمل الطموح ، وتجسيدا لما تصبو اليه من أهداف عن طريق حشد الجهود فى مجــالات الانجاز ، الا انها ، وهى المترسبة فى أعمــاق الوجدان ، عرضة لأن تحيلها الزعامات الانتهازية الى مجرد شعارات ، ولكن يالها من شــعارات فتبدو كأنما هى المفاتيح السحرية الى الفردوس الموعود ، دون ما حاجة الى عمل أو مجهود .

وأفريقيا المعاصرة نهب لتجاذب عنيف بين الأســاطير ، قديمها وحديثها ، فتتمزق فيها المجتمعات الى متناقضات ، ليست هى متناقضات واقع موضوعى بقدر ما هى تصادمات بين ذاتيات القرون والأجيال ، جمهرة ما تزال قبلية التركيب، تحكمها أساطير الأولين اذ ليست مجرد خرافات ، **وانما أصلا فلسفات حياة ،** تخلقت ولا شك عن عصرنا الذى نعيش فيه ، فأصابها تيبس وجمود ، ولكنها ما تزال قابعة فى اللاشعور الجمعى ، قادرة بعد كل ، فليس لها من بديل ، على أن تفلسف ، كما فعلت عبر الدهور ، لتلك الحياة البدائية التى لا تزال ترون .



حسين ذو الفقار صبرى

ثم طبقة هشة من حكام واداريين وأنصاف فنيين ، نالوا قسطا من ثقافات أوربية ، فأصابت نفوسهم بانفصام فى القيم والمعايير ، ويودون ، شعروا بذلك أم لم يشعروا ، لو أنهم تخلصوا من جذور ماضيهم ، فهو اما سبة أو مهزأة ، فاذا ما انتزعت المواطىء من تحت أقدامهم أصبحوا عرضة للتطوح والضياع ، الا أن يختلقوا لآمال الشعوب مضامين أسطورية ، ترياقا سحريا لما تعانيه القـــــارة من علل ومتناقضـــــات ، ((**فالشـــخصية الأفريقية**)) واقع فعلى يحفظ للقارة كيانها و ((**الوحدة الأفريقية**)) شعور حى ، بل صيحة تطلق فتنهار السيطرة الاســـتعمارية وكأنها لم تكن ، و ((**الاشتراكية الأفريقية**)) شعار يرفع فاذا الغيث قد انهمر وتزدهر القارة لتتبوأ المكانة التى تستحق فى عالم اليوم ، تلك الأهداف السامية التى تتطلب جهدا منظما وتخطيطا واعيا مدروسا ، يحيلونها الى تعاويذ سحرية كفيـلة بتحقيق الآمال دون كد أو تعب فيخدعوا شعوبهم ويسلبوهم ارادة العمل تمكينا لهم من الاستمرار فى مراكز السلطة .

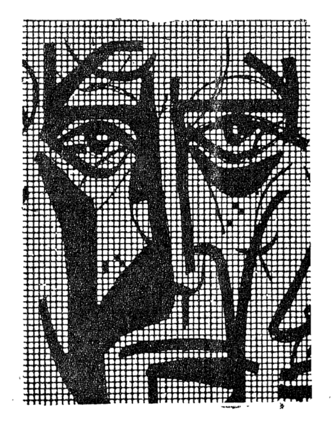
موجة عارمة من التحرر

فى السنوات العشر الأخيرة اجتاحت أفريقيا موجة عارمة من تحرر ، فارتفع عدد دولها المستقلة الى ثمانى وثلاثين ، تضم أكثر من ٩٠٪ من أبناء

القارة ، وتفترش ما يربو على ٨٥٪ من مساحتها ، وشهدت سنة ١٩٦٠ وحدها ميلاد سبع عشرة دولة جديدة ، فهي بحق « ســـنة أفريقيا » كما قيل .

ظاهرة لامثيل لها ، وكأنما مد جارف قد طغى فاكتسح القارة ، من خارج وليس من داخل ، فقليل هي البلاد التي انتزعت استقلالها بعــد ثورة أو كفاح ، أو بعد اعـــداد وتنظيم فعبأت شعوبها تتحدى أو نسقت بين ما بدر من تفجرات ضد سيطرة الأجنبي بطول البلاد وعرضـــها ، انما في الأغلب والأعم أعلام استقلال عثر بها في جوف صناديق انتخاب ، قام على حراســـتها جنود سلطات الاحتلال .

بل انه منـــذ سنوات تسع لا تزيد ، قام الرئيس الحالي لدولة تتباهى اليوم بأنها قد غدت مستقلة ، وقد هالته بوادر التحرر ، فيؤكد لنكروما « ان بلاده سوف تجني في أحضـــان



الوجود الاستعماري أضعاف ما سوف تحققه غانا اذا ما استقلت » (١) .

ونكروما نفسه ، وايمانه بالحرية معروف ، وكفاحه في سبيلها لا يماري فيه ، انتزع لبلاده استقلالا أمره عجيب ، فيدفع بقواته تحت راية الأمم المتحدة ابان أزمة الكونغو ، فيواجه بها ، ضمن ما نيط بها أن تفعل ، احتمالات التدخل الاستعماري من خارج ، ويقف الجيشان وجها لوجه على جانبي خط الحدود ، جيش الاستعمار البريطاني في « الروديسيات » وجيش غانا ، رمزا لأفريقيا المتحررة ، متحفزا للدفاع عن مقدرات الكونغو أو يموت ، هنا وهناك ، على رأس هـذا الجيش وذاك ، قائدان — كلاهما بريطاني (٢) .

ثم ان ذلك الجيش الذي نذر لتحرير أفريقيا كما قيل لم يكن يحركه فحسب ، قائد كيـــانه مرتبط بعاصمة الاستعمار منها أتى واليها يعود ، وانما هو يرتكن في مقدراته أيضا الى حكومة قد لغمت صفوفها بالمستشارين البريطانيين ، هم نفس الرجال الذين صاحبوا وزراء غانا الى مائدة المفاوضات حين بدأ الحـــوار مع وزراء غينيا ، تمهيدا لخلق دولة اتحادية فيما بين البلدين ، وكانت لحظة ذهول ، آثر بعدها الوفد الغيني أن يمسك عما كان يريد أن يقول .

تساؤلات كثيرة

أهي مفاهيم للاستقلال جديدة علينا ؟ كيف كانت ؟ وأين أسبابها ودوافعها ؟ هل نبحث عنها خارج القارة فنتلمسها في ظواهر العصر ؟ هل نرجع بأسبابها الى نتائج الحرب العالمية الثانية وما تمخضـــت عنه من طفرات علمية مذهولة ؟ أم الى الضغوط المعنوية العنيفة التي تعرضت لها الدول الاستعمارية في قاعات المنظمات الدولية والمؤتمرات العالمية كلما احتدم النقاش حـــول مشاكل التحرر والاستعمار ؟ .

أم أنه كانت هناك الى جانب ذلك كله مناطق كفاح ؟ وكفاح مرير ؟ شهدت فيها أجزاء من أرض القارة الدماء تسيل ، فآثرت دول الاستعمار أن تنحسر عن مواقعها قبل أن تلتهب القارة جميعا ،

(١) Claude Wauthier : L'Afrique des Africains : Editions du Seuil, Paris, 1964, P. 288.

(٢) R. & M. Cornevin : Histoire de l'Afrique, Petite Bibliothèque Payot; Paris, 1964 P. 373.

ثم من يدرى ، فلعل أن تواتيها الفرصة من بعد فتعود الى السيطرة من جديد .

أهى ثورة الماو ماو ؟ ربما قد كان لها بعض أثر ، ولكنها فى حقيقتها كانت وقدة اليأس عمادها ثم وقودها قبيلة بعينها ، استمدت الفـورة من طقوس موغلة فى القدم ، هى سلاحها فتتصدى للدخيل تراوده نفسه أن ينتهك سيطرتها على أراضيها الخصبة ، ولقد كانت القبائل المحيطة بها هى مصدر الخطر الأول قبل قدوم المستعمر ، ولسوف تظل حين يجلو ، طالما خضعت المشاعر لطقوس العصور الخوالى ، تأصلت خلالها روح من عداوة ، عسير أن تنتزع تجاه تلك القبائل .

ثورة الماو ماو تلك أكلت نفسها اذ أحرقت مالم يتعد نطاقها المباشر ، فاذا كانت قد أدت آخر الأمر الى اعلان استقلال كينيا ، فهو استقلال غريب المضمون ، انهم لم يروا فى الاستعمار الا أنه قد انتزع منهم أرضا ، فاذا تيسر لزعماء اليوم أن يتملكوا الاقطاعيات ، فهو الاستقلال الذى يريدون ، وحسبهم ذاك ولا يزيد .

أم انها ثورة الجزائر المجيدة ،انها مثل الماوماو قامت تتحدى واقعا غير مقبول ، ولكنها على النقيض منها ، تطلعت الى ما سوف يتحقق ، وليس العود الى اجترار ذكريات الماضى بأوضاعه وظروفه ، ولذا فان بدايتها المتواضعة بالقياس الى زميلتها ، سرعان ما شملت أركان البلاد فأصبحت قومية ، ثم اذا بها تتخطى جميع الحدود ، ثورة أفريقية بكل معانى الكلمة ، فتجرف الفواصل المصطنعة التى أقامها الاستعمار بين الشمال والجنوب ، بين أفريقيا العربية وأفريقيا الزنجية (٣) ، اللتين لم يكن بينهما قبل قدوم المستعمر انفصال .

وتسارع ((**الجمهورية الرابعة**)) ، ولم تكد تفيق من صدمة ((**دين بيان فو**)) ، خشية قيام تلاحم شعبى فى الشمال الأفريقى كله ، فتعلن استقلال البلاد المجاورة فى ((**اطار من ترابط**)) ، ولكنها تعلم بل تؤمن ، بصميم كيانها الاستعمارى المستتر خلف أقنعة من اشتراكية زائفة ، ان جبهة التحرير الجزائرية انما تستمد القسط الأكبر من عونها الخارجى ، ماديا كان أم معنويا ، من تلك الثورة التى تفجرت فوق أرض مصر ، فالى القاهرة اذن ! ثأرا لجميع ما لحق بها من هزائم واهانات ، منذ ان وطئت أرضها جحافل الألمان ، وتأمينا لما تبقى لها أو ما يمكن أن يتبقى لها من نفوذ ومقدرات عبر البحار ، وجمعت فرنسا أحقادها جميعا تفوص بها فى عمليات التآمر اذ واتتها الفرصة بعد تأميم القناة .

ولقد الهبت هزيمة الاستعمار فى السويس مشاعر المناضلين الأفريقيين ، فأقبلوا على الكفاح فى عزم واصرار ، ولكنها كانت مراكز ثورة ، كما هو شأنها دائما فى مستهلها ، متناثرة دون ما رباط بينها ، بل فورات تفجرت أساسا فى مواجهة ما كان يتعرض له الأفريقى من اهدار لحقوقه ومكانته كانسان ، اذلالا لكرامته ، وبخسا لمؤهلاته ، فنية كانت أم ثقافية ، اذا كان قد اصاب قسطا من خبرة أو تعليم .

ولو أن الكفاح قدر له الامتداد ، لكان خليقا أن يمكن ، داخل حدود كل وطن ، لقيام ترابط اجتماعى بين زمر المكافحين ، ثم جغرافى بين مناطق الكفاح ، الا أن الاستعمار سارع اليها بأعلام الاستقلال ، التى اذا ما أعوزتها لحمة القومية ، تظل من نسيج هلهال .

دول أفريقيا المستقلة

ننظر الى دول أفريقيا المستقلة ، فاذا هى وحدات سياسية ، قوامها مجاميع جنسية أو لغوية متنافرة ، بعضها شطر من وحدة أكبر مزقتها الحدود شتيتا ، دون أن تدرك لذلك سببا ، فهى فى تنافر مع من فرض عليها أن تجاور وتخالط ، ويشدها التراحم الى من بوعد بينه وبينها ، بل فصل عنها وعزلت عنه .

تلك الحدود السياسية لا تترجم لنا واقع حال محلى ، كما فى بلاد العالم الأخرى ، وانما تروى لنا قصة المصالح الأوروبية اذ أطبقت على القارة ، وما وقع بينها من تصادمات ، وليس بالضرورة على الأرض الأفريقية بالذات ، هل نقول ان أفريقيا انما هى مرآة انعكست على صفحتها أطماع أوربا اذ تصارعت وتضاربت ، فأنشجت بطول وعرض الى تصدعات ــ الى حدود سياسية ــ تمثل أصلا خطوط القوة وخطوط الضعف فى تاريخ أوربا ، فأصبحت اليوم خطوط القوة وخطوط الضعف بالنسبة لواقع أفريقيا

---

٣) Charles-Henri Favrod : L'Afrique Seule, Ed. du Seuil, Paris, 1961, pp. 13-15,

المعاصرة ، أورثتها اياها أوربا حين أسلمتها أعلام الاستقلال (٤) .

انظر الى سلفانوس أولمبيو ، رئيس وزراء توجو الذى اغتيل منــــذ سنوات اذ يتلمس فى مشروعات الوحدة الأوروبية عاملا يبشر « **بإعادة توحيد أفريقيا** »، كما قال (٥) وغاب عنه أنه اذا كانت الصراعات الأوربية قد فتتت أفريقيا الى دول فى اطار من حدود اصطناعية ، فان أوربا اذا ما توحدت أو اتحدت ، لن يرضيها ولن يلائمها الا أن تظل أفريقيا على ما هى عليه من تشذب وتنافر .

حركات التحرر الأفريقية

انبثقت حركات التحرر الأفريقية فى المـدن أساسا ، بين المثقفين وأعضاء نقابات العمـــال وفى صفوف المحاربين القدماء الذين جنـــدوا للحرب العالمية الثانية ، من تلك الطبقات التى عانت من التفرقة اذ تلمست تكافؤ الفرص ، خلال احتكاكاتها اليومية بالوجود الاستعمارى ، فلم تجدها ، حركات زعماء التحرر جميعا من تلك الطبقات ، ليس واحدا منهم الا وهو متمكن من لغة المستعمر ، أو قادر على استخدامها فى الخطابة على الأقل ، الجماهير التى يحركها هى تلك الجموع التى اكتظت بها الأحياء الفقيرة ، « **مدن الصفيح** » كما يقـــولون ، حيث البؤس والبطالة المقنعة والضياع ، أولاء الذين اجتذبتهم المدينـــة ، فلم يجدوا فيها ما منوا به أنفسهم ، ولم يجنوا ســـوى انفراط روابطهم القبلية ، والتى كانت الحافظة لكياناتهم الشخصية .

حركات التحـــرر هى ثورة المدن الأفريقية بحثا عن كرامة الانسان وقد أهدرت ، وزعماؤها أولئك الذين عانوا أكثر من غيرهم ، فلم يرضوا بما قسم لهم الاستعمار ، مستوياتهم الثقـافية أو العلمية أو الفنية لم تشفع لهم ، زاحمهم من هم أقل قدرة أو كفاءة فزحموهم ، بفضل مؤهلات من لون بشرة وانتماء لجنسية أوربية ، **لا خلاص اذن الا عن طريق التحرر ، ولا سبيل الى تحرر الا أن يرفع لواء القومية** ، وهو ما عبرت عنـــه بصدق صيحة أنكروما المشهورة « **المملكة السياسية أولا ..** » .



وفى البلاد الناطقة بالفرنسية بعامـــة ، حيث جنسية « **الدولة الأم** » تمنـــح ، وحيث المكانة السياسية ربما تيسرت ، حتى داخـــل قدس أقداس الديموقراطية عـــلى الطريقة الغربية ــ الجمعية الوطنيـــة بباريس ــ فتتجلى قدرة النواب الأفريقيين أحيانا على ترجيح كفة على أخرى عند التصويت على مشاكل هى من صميم واقع فرنسا السياسى (٦) ، فان تيـــار المطالبة بالاستقلال السياسى لم يتميز بقوة أو عمق ، حتى قيل ان الناطق بالانجليزية من الزعماء الأفريقيين، ينكب على القوانين الدستورية يستخلص منها ما يوائم الأوضاع فى بلده ، بينما الناطق بالفرنسية لا هم له الا أن ينظم القصـــائد متغنيـــا « **بالزنجية** » (٧) .

فقد كان لديهم ، مثل غيرهم ، شعور بالانتماء الى عالم غير عالم البيض ، فاتجهوا بفضل من حس مرهف ومستويات من ثقافات انســانية عالية ، يبحثون عن الأصول فى التراث الأفريقى الزاخر ، فتنكشف أمامهم ثروات فكرية مذهلة فى رحاب ماض عريق ، ويتلفتون من حولهم سعيا وراء كيانهم المفقود ، وبعثا لتالد قيمهم الحضارية فيجابهوا العالم « **بالزنجية** » ، مفهوم يحلق بهم الى آفاق عليا على أجنحة من مشاعر شـــبه صوفية (٨) ، فاذا ما قدر لهم آخـــر الأمر أن

---

(٤) مثله ، ص ١٦ .

(٥) مثله ، ص ١٠ .

(٦) المرجع (٢) ، ص ٣٥٦ .

(٧) M.J. Herskovits : L'Afrique et les Africains, payot, Paris, 1965, p. 200 .

(٨) مثله ، ص ٢٠٢ ــ ٢٠٦

يخوضوا خضم الواقع السياسى الحديث ، احتكاكا بالعالم الخارجى ، أو التقاء مع ما يجرى من حولهم فى أفريقيا الناطقة بالانجليزية ، تملكهم شعور طاغ بأن كرامة الانسان الأفريقى ليست ((**واقع ضمير**)) فحسب وانما هى أيضا حق سياسى ، وأنهم كغيرهم من البشر ، أصحاب قومية متميزة ، جديرون بأن يكون لهم مثل غيرهم من الدول ، الوجود السياسى الذى يجسد تلك القومية فيؤكدها .

والذى نريد أن نبرزه أن مفهوم القومية فى أفريقيا المعاصرة ، قد نبع أساسا من مجابهة مظاهر السيطرة الاستعمارية ورفضا لها ، دون ما تبلور واضح لضرورة ارتباطها بولاء لأمة تحتويها دولة ، أو دولة قوامها الأمة ، والذى هو جوهر القومية فى مفهومها الحديث (٩) .

واذ يخرج المستعمر فانه لا يترك فراغا سياسيا ، كما يحلو البعض أن يتشدقوا ، وانما وياليته ما كان ، هياكل من أنماط سياسية عكست بشكل أو بآخر النظم السائدة لدى الدول الأوروبية ، فهى اما قائمة على ثنائية من حزب حاكم وآخر معارض كما فى بريطانيا ، أو مستندة الى التمثيل النسبى كما فى فرنسا حيث مقاليد الحكم الى مجموعة ائتلافية ، بينما يتجمع الباقون لتشكيل المعارضة ، وانها لأوضاع فرضت على الواقع الأفريقى أن تقوم حياته السياسية على أكتاف أحزاب ، لا تجد عناصر تكوينها الا عند أولئك النفر الذين نهلوا من الثقافة الأوربية أو وعوا أساليب حكمها ، فعمادها سكان المدن من مثقفين وعمال وحرفيين وموظفين ، وثمة ظاهرة أخرى خطيرة ، فلا يخوض الحياة السياسية ، بل لا يتأتى له أن يفعل ، الا من كان له المام بتلك اللغة الأجنبية ، التى أورثتهم اياها ((**الدولة الأم**)) حين كان استعمار .

أما جموع الشعب ، فى الغابات والأجم وفى أقاصى الريف ــ تسعون فى المائة من السكان أو يزيد ، وربما تسعة وتسعون فى بعض البلاد ــ فحالهم كما كان وكما سوف يكون لسنوات عديدة طويلة ، لا أمل لهم الا مكابدة البؤس والاستغلال والجوع والمرض ، ((**الاستقلال ليس لنا وانما لسكان المدن**)) ، كلمات جاءت على لسان فلاح أفريقى (١٠) ، ولو أننا جبنا القارة الأفريقية شرقا وغربا ، شمالا وجنوبا ، لتعذر علينا أن نسمعها مرة أخرى ، فأين هو فالح الأرض ، الا فى قلة قليلة من بلاد ، الذى درى بأن هناك استقلالا أو وعى معناه ، فنقع عليه ونسمع منه مثل ما سمع ناقل ذاك الحديث ؟ .

انما الاستقلال لعشرات من أفراد فى العواصم الأفريقية ، مفهومه الامتيازات الصارخة من مرتبات عالية ومنازل فخمة بل قصور ، وسيارات رافهات ، واستقبالات دبلوماسية لألاءة ، ورحلات وزيارات ، ووزراء كانوا بالأمس طلبة فى جامعات لندن أو باريس ، فاذا بهم اليوم محط الأنظار فى مقاعد الأمم المتحدة والمؤتمرات الدولية جنبا الى جنب ، وعلى قدم المساواة مع عتاة السياسة الاستعمارية ، أسياد الأمس القريب ، فلا غرو أن تسكرهم النشوة فيغفلوا عن واقع بلادهم المرير ، عن واقع الريف الذى كان ، وما يزال ، العمود الفقرى لكيان البلاد الاقتصادى ، كما أراد له المستعمر أن يظل ، فى صورة محصول تصديرى واحد لاغير .

ومن حولهم جموع من موظفين وأنصار يتسابقون الى مرتبات الوظائف دون أسبابها ، غافلين عن أن المستعمر انما رصدها لأبناء جلدته ، اعلاء لشأنهم ، وتعويضا لهم عن اغتراب ، ثم انها بعدكل هذا أجور علىأعمالمفروضأن تؤدىوليست ثمن ((**فشخرة**)) مقعد ومكتب وأبهة ومنظر ، وأعجب بالنائب البرلمانى ممثلا لدائرة انتخابية قوامها ٦٠٠٠٠ فيقطع له مرتب يزيد بمقدار الثالث عن مكافأة عضو مجلس العموم البريطانى وهو المسئول عن عشرة أضعاف من يمثل من ناخبين (١١) .

وربما وراء ذاك البذخ شعور بأن القارة تحمل فى جوفها ثروات مذهلة ليس لها من نهاية ، الا انه أمر لا قيمة له طالما تقصر بهم امكانياتهم الفنية والصناعية عن استغلالها بمستوى من كفاءة يرقون به الى مقتضيات العصر الحديث ، ليس أمامهم الا أن يبدأوا وأن يحاولوا ، اما أن يلوى كل برأسه ، وهمه الأوحد رغد من عيش فى اطار من واقع متيسر ، فالنتيجة الحتمية تدهور مستمر للمقدرات المتاحة وانهيار فى القيم ، حيث الوظيفة

(٩) جمال حمدان ، أفريقيا الجديدة ، النهضة المصرية ، القاهرة ١٩٦٦ ، ص ٢٩٨ .

(١٠) Basil Davidson : Which Way Africa ? Penguin Books, London 1964, p. 131

(١١) مثله ، ص ١٣٢ .

الحكومية بمرتباتها الضخمة أربح التجارات ، وحيث الواجبات والمسئوليات المرتبطة بها ، والخدمات العامة المفروض أن تؤدى عن طريقها زوائد قد علقت بها ، حبذا لو أمهلت بل أهملت ، والا تعكرت الأمزجة .

ثم ان الريف أيضا أصابته آفات استعمارية ، وأفدحها الاضطراب الوظيفى للزعامات القبلية التقليدية ، اذ حادت بها متطلبات الادارة الاستعمارية عن صميم كيانها ، وتلاعبت بأصولها خدمة لأغراضها ، فمكنتها من السيطرة لحسابها بوسائل من سطوة اقطاعية تتنافى مع طبيعة الملكية الجماعية كما عرفتها أفريقيا عبر القرون ، أو أن صانعت أصحاب النفوذ التقليدى منهم ، دينيا كان أم قبليا ، فيغضوا الطرف عن ضيم يحيق بالمجتمع الذى نصبوا لرعاية مصالحه .

واذ يخرج الاستعمار فينزح عن ريف أفريقيا عماله الاداريون ، فقد ترك من خلفه تقسيمات ادارية ركبت داخل اطار من مركزية طاغية ، تحتم على الحكومات ، وشيكة الاستقلال أن تختار لها ممن أصابوا نصيبا من خبرة فى ظل الادارة السابقة ، وانهم فى جملتهم بحكم توظفهم السابق ذاك ، قد انقطعت صلاتهم القبلية ، أو نفضوها عنهم ازدراء لها ، ثم انه قليلا ما يتأتى للسلطة المركزية الجديدة ، خضوعا لحتمية ظروف ، أن تجد لتلك المراكز من كان يمت أصلا الى واقعها القبلى ، فتستعر مشاعر من سوء فهم أو عداء مكبوت ، حرية بأن تنفجر اذا ما جاوزت حدها ، وأنى لأى من الجانبين أن يعرف أين الحد الذى يقف دونه ، وكل تتحكم فى تصرفاته مقاييس أبعد ما تكون عن القيم والمعايير التى يدين بها الجانب الآخر ؟ .

فما أفدح ما أورثه الاستعمار أفريقيا من متناقضات ، وأدهاها أن يكون الحكام فى أغلب الأحيان العقبة التى تحول بين الشعب وبين أن يتعرف على كوامن نفسه وامكانياتها الهائلة .

حتمية الحل الثورى

وأسارع فأقول ان ما قدمت ليس له صفة الشمول ، فقد أشرقت على القارة بوارق من أمل ، ومنها ما كانت رائدة سباقة ، كما هو حال التجربة الفينية ، **فيقرر سيكوتورى ان شئون الدولة هى مسئولية مواطنيها جميعا ، وفى مقدمتهم سكان الريف ، الغالبية الغالبة كما هو الحال فى الواقع الأفريقى** ، فاذا كانت البلاد تعانى من تناقضات فرضها الاستعمار بنظمه الاقتصادية أو السياسية ، الاجتماعية أو النفسية ، وجب على المسئولين أن يتغلبوا عليها ثوريا ، ولكن حذار ، فان الثورة لا تفرض من عل ، وانما الشعب يصوغها لنفسه وبنفسه ، ولذا فاننا نرى غينيا تمور بعمل دائب من تنظيم سياسى يمد بأطرافه الى حنايا الدولة فلا يجاوز قرية واحدة من آلافها الأربعة ، كل منها لها لجنتها السياسية العاكفة على دراسة مشاكلها فى أدق تفاصيلها ، تحاورها من خلال مناقشات متصلة يشترك فيها الجميع دون استثناء ، وتلتقى اللجان مع بعضها بعضا فى تسلسل مترابط يصل القاعدة بالقمة ، الأطراف بالرأس ، تغذيها بأحاسيس نبضها الحى .

انها المثل المشرق للديموقراطية الأفريقية منبثقة من واقع الارادة الشعبية ، انها الأداة التى خلقت وحدة الشعب الغينى ، حتى قبل أن يكون استقلال ، فمكنته ، دون غيره من شعوب أفريقيا الناطقة بالفرنسية ، من أن ينتزعه حين جرى استفتاء عام ١٩٥٨ ، ثم مضت تصهر تلك الوحدة صهرا ، عبر العداوات القبلية المتأصلة ، عبر المصالح الاقتصادية للفواصل الاقليمية ، عبر احتمالات سيطرة الطبقة الجديدة التى أطلت باطماعها تستنزف مقدرات غيرها من بلاد ، ان **سيكوتورى** يرفضها رفضا قاطعا ، وينفذ الى تشخيص العلة من خلال العرض فيعزو أسبابها الى أساليب التعليم الاستعمارى الذى عمل جاهدا على خلق طبقة من مثقفين ، سلبوا جوهر شخصياتهم ، وعريت امامهم صميم المفاهيم الأفريقية من قيمها الأصيلة فيتمثلهم الاستعمار خداما لاهدافه ، أما هنا فى غينيا فلاحق لهم فى مزايا أو ضمانات على حساب الشعب ، لا عيش لهم الا أن يعودا الى أصولهم فيكرسوا ماأصابوا من علم أو ثقافة فى سبيل الارتقاء بواقع الأمة والوطن .'

ورغما من ضعف امكانياتها الأقتصادية بالقياس الى غيرها ، فان الدولة الغينية تطالعنا بالمثل الحى لما يمكن أن تصير اليه **((الدولة الامة))** فى أفريقيا المعاصرة ، ومع ذلك ، أو ربما من أجله ونتيجة له ، فانها أقرب دول القارة الى الاحساس العميق بأصالة **((الوحدة الأفريقية))** ليس فى مواجهة عوالم أخرى ، ولكن ايمانا ، بوحى من تجربتها الخاصة ، بأن أساسا من وحدة يكمن خلف أستار الاختلافات السطحية بين الشعوب .

الا اننا ربما شعرنا أيضا بأن النجاح المذهل الذى حققته غينيا فى تجربتها الداخلية قد أخل بموازين تقييمها للأوضاع المحيطة بها ، عند جيرانها الأدنين على وجه الخصوص .

وربما أكون قد أخطأت التقـــدير اذ عزوت احساس غينيا العميق باصالة الوحدة الأفريقية الى النجاح الذى حققته فى صهر العناصر القبلية داخل حدودها الى وحدة من ((**دولة أمة**)) بل ربما كان العكس هو الصحيح ، فقد كان يتملكهم ، حتى قبل أن يكون استقلال ، ايمان مطلق بوحدة مصير القارة ، ايمان جارف كان هو الدافع الأول الى ما حققوا من منجزات داخلية فأتراجع عما سبق وقدمت وأقرر أنهم لم يخلقوا ((**الدولة الأمة**)) بل الوحدة العضوية لما أرادوا له أن يصبح خلية حية للكيان الأكبر الذى هو ((**الوحدة الأفريقية**)) .

عمل ضخم أقدموا عليه بهمة وعزيمة ، دون كلل ، مؤمنين بأنهم لم يفعلوا الا ما كان غيرهم قد فعل لو تهيأت لهم نفس الظروف ــ فلا فضل لهم فى شىء ــ وان هى الا بضـــع من سنوات فيسقط الاستعمار وتهب الشـــعوب الأفريقية جميعا متآخية متكاتفة متضافرة نحو الهدف الأعلى .

وكم كانت الصدمة عنيفة حين تطورت الأمور فى أفريقيا على عكس ما كانوا يتوقعون ، البنـاء الغينى كله قائم على انهم جزء من كل واحد ، ولكنه جزء ضعيف الامكانيات ، فقير الموارد ، والزعماء من حولهم سكارى بنشـوة السلطة ، وأستقلال مضمونه الوحيد مجرد أعلام مرفوعة ، بينما الاستعمار الجديد ينهش فى كيان البلاد من حولهم ، بل ويستمد من امكانياتها قوة فوق قوة يضيق بها على المراكز الأصيلة للثورة والتحرر ، تلك المراكز ضئيلة العدد ، المعزولة عن غيرها ، والتى هم أحدها .

فلا غرو أن تتسم نظرتهم الى الجيرة بضيق وخيبة أمل ، وربما باستنكار يحرك النفس الى كوامن من غيظ مكتوم ، ليس لما قد يحيق بغينيا وانما لأن هدف أفريقيـــا الأعلى والأسمى قد غدر به .

ولا غـــرو أيضا أن يشوب تصرفاتهم ازاء الجيرة ، ومن ثم فى المجــــال الدولى ، تسرع أو اندفاع .

ولكن الذى لا شك فيه ، هو ان غينيا اذا ما تغلبت على الامتحـــان العصيب الذى تعانيه اليوم ، نتيجة للصدام المروع بين مبادئها وبين الواقع الأفريقى المحيط بها ، فانها ســوف تكون مرتكزا ومنطلقا لأفريقيا الغد ، حين تتمكن أخيرا الشعوب الأفريقية من الانصهار الى وحـــدات قومية داخل الحدود السياسية التى أورثتها اياها تصارعات الأطماع الاستعمارية .

أطماع الاستعمار الجديد

أم ان لعبة السياسة التى انزلق اليها زعماء أفريقيا فى خضم التيارات الدولية ، ثم أطمـــاع الاستعمار الجديد بخاصة ، سوف تمضى بالقارة الى تأكيد تفتتها ، وتعميق مظاهر التباين بين وحداتها السيـــاسة ، بل وبين عناصرها فى الداخـــل ، كما هى الحال فى أمريكا اللاتينية ، بل والى ما هو أســـوأ وأضل سبيلا ، اذ انه لا تتوفر للافريقيين كما هناك ، وحدة لغة ، هل نسارع فنطالب بأن تراجع الحـدود السياسية للدول الأفريقية جميعا على أساس علمى ، كما قد يقال ، أو كما ينادى المثاليون من شباب أفريقى مثقف على غرار ما يجرى من مناظرات بينهم فى الجامعات الفرنسية بوجه خاص ؟

هل نحاول أن نقضى على التناقضات الجنسية أو اللغوية ، والانقسامات التى حتت بعض القبائل حتا فنجمع الأشتات ونفصل بالتخطيط الجغرافى بين أسباب الشحناء والتربص على أقل تقدير ؟ أليس هو السبيل الى لأم شمل المجتمعات على مستوى القاعدة فى وحدات متكافلة متعاطفة ؟ أنعم به من حل « طوباوى » ، أو قل « معملى » أو « مشتلى » ، ارتكز على قواعد علمية ركينة من حيث التصنيفات اللغــوية والجنســية والحضارية .. ولكن الشعوب الأفريقية ليست جرذان تجارب أو فسيل نبات .

البلقنة أو التفتت السياسى

فاذا كانت الدولة قد جاوزت واقع الأمة ، بل قد هاضت من مقوماتها ، فانها قد استقرت الى حقيقة من وجود ، أمرا واقعا تدعمه حيثيات من فقهية دولية لا مرد لها (١٢) ، ثم انها قد خلقت داخل تلك الحدود ، ثم داخل تقسيماتها الادارية ، تكاملا اقتصاديا من حيث الانتـــاج ومن حيث التصريف ، ولا أقول التصدير ، الى الدولة التى كانت ((**الأم**)) ، فالاخلال بتلك الأوضاع يؤدى حتما الى فوضى وانهيار ، بل ان الزعماء الجدد قد وجدوا فى تلافيفها هياكل الأجهزة الادارية التى تساعدهم على اقرار السيطرة والتى هى مفهوم الحكم كما أورثهم اياه المستعمر ، سيطرة وتحكم وليس ولاية ورعاية .

---

(١٢) Jean Ziègler : Sociologie de la Nouvelle Afrique, Gallimard, Paris, 1964, p, 11

ثم أيضا ذلك المناخ الدولى الذى انجذب اليه الحكام الجدد يطالبهم ، بل يحثهم على اثبات وجودهم ، فيحيطوا أنفسهم بمهابة ، عرضة لانتقاص اذا ما فسرت المنازعات داخل بلادهم فى ضوء من تحكم قبلى أو طبقى ، ولكنها مدعاة الاهتمام ، بل ولتعاطف واجلال ، اذا ما ردت الى مؤامرات تحاك من خارج ، ثم انها حرية بأن تحتدم وتضطرم اذا ما فتح باب اعادة تخطيط الحدود ، فتهز مراكزهم هزا ، وتضطرب العلاقات الأفريقية جميعا وقد لفها جو محموم مسموم من حقد وعداوات ، وتربص ومطالبات ، بل واغارات واصطدامات ، كما هى الحال فى بعض المناطق التى لم ترض الدول المعنية بها بقرارات منظمة الوحدة الأفريقية التى قضت عن حكمة وبعد نظر باحترام سيادة الدول كما قامت ، وسلامة أراضيها كما قضى لها بها .

وهذا التفتت السياسى ، أو تلك ((**البلقنة**)) كما قيل ، والتى كان أحد عناصرها الرئيسية الاستقطاب الاقتصادى الذى فرضته الدول الاستعمارية على التقسيمات الادارية كما قدمنا ، لهو من جراء ذلك ونتيجة له ، المناخ المناسب للاستعمار الجديد يمرع فيه ويستشرى ، فأفريقيا ، كما يقول أنكروما (١٣) ، قارة تحتوى من الثروات على ما يثير الشهوة الكالبة ، بينما الفقر المدقع يحول بين الأفريقى وبين القدرة على استثمارها الا عن طريق الارتباط بالتكتلات الاقتصادية لدول الاستعمار السابق فى اطار من كيان « أور فريقى » ، ترجمة اقتصادية لفكرة المجال الحيوى كما ابتدعتها ((**الجغراسية**)) (١٤) النازية ، ارتكازا على المعادلة التى تقول ((**بأن فقر تربتها يحوج أفريقيا لأوربا ، بينما ثراء باطن أرضها لا يغنى هذه عنها**)) (١٥) .

ومما يزيد الدول الأفريقية ضعفا على ضعف أن ((**بلقنتها**)) أثقلت على صفوف مثقفيها ، فأرهقتها بتجنيد عناصرها ولم يكتمل نضجهم ، الى مئات من مناصب وزارية وادارية واقتصادية ودبلوماسية ، طلبة الأمس فى جامعات أوربا نظراء لأساطين السياسة الاستعمارية ، أسياد الأمس ، فى المحافل الدولية كما سبق وقدمنا ، فتسكرهم أوضاعهم الجديدة وما يحيط بها من مظاهر أبهة واقتدار خادع .

جميعها أحوال وظروف وملابسات تؤدى الى تأكيد التفتت بين الدول من خارج ، والى اشاعة الاضطراب وعدم الاستقرار من داخل باثارة النعرات الاقليمية أو ((**القوميات القزمية**)) كما توصف أحيانا .

فكرة الوحدة الأفريقية

ثم ان فكرة ((الوحدة الأفريقية)) لم تنبع من القارة نفسها ، وانما قامت على أكتاف الزنوج فى الأمريكتين ، ومن مواطنى جزر الهند الغربية بخاصة ، جمعت بينهم مشاعر وحدة من جنس تجاه مجتمعات البيض ، بعيدا عن الواقع الأفريقى بضروبه المتنوعة وتفصيلاته المتباينة ، روادها السياسيون هم الناطقون بالانجليزية أمثال ((**بدمور**)) ، بينما اتجه الناطقون بالفرنسية ، أمثال ((**سنزير**)) ، الى النواحى الثقافية والحضارية ، هم النواة التى استقطبت الأفريقيين أنفسهم فى نضالهم المرير تجاه السيطرة الاستعمارية فاذا تجمعوا من حولهم ترسبت فى نفوسهم نفس المشاعر التى خلقت قوتهم الدافعة ، ويتولد لديهم ايمان شبه أسطورى بألا سبيل الى تحرير أفريقيا الا انطلاقا من تأكيد وحدة الجنس والمناداة بوحدة القارة ، فأفريقيا من الأفريقيين اليهم ، عالم واحد فى مجابهة العوالم الأخرى ، عالم يتميز عنها جميعا بشخصيته المتفردة .

فاذا ما تحررت أفريقيا وانزاحت عنها بعد طول كبت ظواهر السيطرة الاستعمارية المباشرة تلفت الأفريقيون من حولهم بحثا عن شخصيتهم



(١٣) المرجع (١) ، ص ٢٦٨ .

(١٤) كلمة منحوتة نحاول أن نعبر بها عن مفهوم الـ Geopolitik والذى تعجز « الجغرافية السياسية » عن الافصاح عن مضامينه .

(١٥) المرجع (٧) ، ص ٢٣٥ .

تلك المفقودة ، فتتلقفهم الروابط القبلية ، المتضاربة داخل اطارات التخطيطات السياسية أو الاقليمية ، والتى تلاحقهم بدورها ، مطالبة اياهم بولاء فورى لمفهوم من ((**دولة أمة**)) ، حيث لا أمة .

ولكن الكفاح الطويل الذى استلهم عناصر من ((**شخصية أفريقية**)) متميزة ، اقرارا لحق الأفريقيين فى التحرر والاستقلال ، قد أصل من فكرة ((**الوحدة الأفريقية**)) ، عقيدة لا يداخلها باطل ، وان أعوزتهم مناهج الصراط اليها ، فاليها يرجعون تطلعا لأمل ومصير ، بل ومرتكزا لوحدة عمل كلما عرضت بصميم جوهرها أحداث ، أو موئلا وملاذا فحسب اذا ما تجهمت الأوضاع .

انها كل شىء ثم لا شىء ، فهى العلم الخفاق الذى تفزع اليه الدول الأفريقية جميعا ، دفاعا عن حرية انجولا وموزمبيق ، تنديدا بالحكومات العنصرية فى روديسيا واتحاد جنوب أفريقيا ، فاذا ما هدأت الفورة وتجددت أسباب الخلاف تعددت بالتالى بين الدول الأفريقية مواقف التربص ثم الاصطدامات ، انها ــ أى الشخصية الأفريقية ــ قد صارت الى أمل ، أمل المستقبل مصيره الى أن يتحقق حتما ، كما يقول ازيكوى ، رئيس جمهورية نيجيريا السابق (١٦) ، ولكنها مجرد أمل بعد كل هذا ، أما بالنسبة لنكروما (١٧) وسيكوتورى (١٨) ، فانها ضرورة ملحة ، يفرضها المنطق الثورى ، الوحدة هى سبيل أفريقيا الى مجابهة أخطار الاستعمار الجديد بأن تتكامل القارة اقتصاديا ، ولكنها صيحات تضيع حين يجتمع أقطاب أفريقيا مرة تلو أخرى ، فى تيه من بحوث عن حلول تبادلية من أسواق مشتركة ، ومناطق للتبادل الحر أو التعريفة الموحدة ، ثم مصارف للتنمية الى غير ذلك من مقترحات تقول بالوحدة الاقتصادية ، بينما تتستر من خلفها الشكوك وتتعمق الانقسامات ، انها أخطر مظاهر عقيدة ((**الوحدة الأفريقية**)) ، اذ تستخدم أستارا للتمويه على آمال الشعوب .

الاشتراكية الأفريقية

ثم أثفية ثالثة يحاول الواقع الأفريقى أن يجعل منها مرتكزا ، ((**الاشتراكية الأفريقية**)) شعارا لظاهرة الحزب الواحد أو تبريرا لها ، وقد ألمحنا الى ما قام به سيكوتورى بوحى من ايمان وبقوة من عزيمة ، فخلق من غينيا ((**الدولة الأمة**)) بفضل ذلك التنظيم السياسى الذى احتوى الشعب فى اطار من حزب واحد ، والذى أصبح ظاهرة شبه عامة .

ونظام الحزب الواحد ضرورة أفريقية ما فى ذلك من شك ، فالمجتمعات الأفريقية ، كما يقول سنجور (١٩) ، اشتراكية فى جوهرها ، اذ تقوم على فلسفة من مفاهيم انسانية فى تداخل مع مضامين روحية ، ليست تجمعات افراد بقدر ما هى أواصر وشائجية تعمقت الى ترابط نفسى ، وربما كان نيريرى ، رئيس جمهورية تنزانيا أصدق من عبر عن أصول ((**الاشتراكية الأفريقية**)) كما يجب أن تكون ، العشيرة قاعدتها والمجتمع المتآصر هدفها ، انها ترفض الرأسمالية التى تقوم على استغلال الانسان للانسان ، بنفس القوة التى ترفض بها ((**الاشتراكية المذهبية**)) التى تقول بحتمية أصطدام الانسان بالانسان ، انها ــ أى الاشتراكية الأفريقية ــ اتجاه فكرى فى قالب من بنية اجتماعية قوامها الانتاج التعاونى ، منبثقا من القيم الأفريقية التقليدية ، حيث لا مكان لمن لا يعمل ، والكفالة والاستقرار لكل من يعمل ، واليك بالمثل السواحيلى الذى يقول بأن « الضيف ضيفك يومين ، وفى الثالث اديه الفاس ووديه الغيط » .

---

(١٦) المرجع (١) ، ص ٢٦٩ ــ ٢٧٠ .

(١٧) مثله ، ص ٢٨٢ ــ ٢٨٣ .

(١٨) مثله ، ص ٢٦٨ .

(١٩) مثله ، ص ٢٥٩ .

ثم انه قد وضح للجميع أن الأستقلال السياسى ليس وحده كفيلا بتقديم حلول جذرية للمشاكل التى تعانى منها أفريقيا ، وانما الحاجة ماسة بل ملحة الى اعادة تشكيل حياتها الأقتصادية على أسس جديدة ، فتتخلص من تبعيتها للاقتصاد الغربى ، ولكن أنى لها برؤوس الاموال التى تعينها على التنمية ، فهناك بعض من أفريقيين فى قلة من بلاد ، كونوا لانفسهم ثروات عن طريق التجارة أو ممارسة المحاماة ، ولكنهم ليسوامن تلكالجبلة التى تجازف بأموالها فتقدم على مشاريع التنمية التى تحتاجها البلاد ، واذا فعلوا فانى لهم بمنافسة الشركات الاحتكارية العالمية ، ليس اذن من سبيل الا تجميع اشتات النشاط الاقتصادى فى وحدة متكاملة ، تعبأ لها الموارد المتاحة صوب اهداف محددة ، أى أن تخضع الحياة الاقتصادية للتخطيط المركزى ، سمة مميزة للاشتراكية أينما تكون ، وليست الأفريقية وحسب ،تستلزم قيام التنظيم السياسى الواحد ، أو الموحد على الأقل .

الاشتراكية الأفريقية اذن ، وهم أو اسطورة أذا ما رفعت شعارا تبريرا لظاهرة الحزبالواحد، فهو فى بعض البلاد أداة لسيطرة عنصرية ،يفرضها على الزنجى المقيم ، أخوه الوافد على أفريقيا عبر المحيطات بعد تحرره من عبودية الأسلاف فى المهجر البعيد ، ولكنه أى الحزب الواحد ، فى الاغلب والأعم وسيلة لاقرار وتثبيت مزايا فادحة لتلك الطبقات التى آل اليها الحكم حين كان استقلال .

ولكنها أيضا ظاهرة ليس لها صفة الشمول ، **فقد آمن نيريرى ، رافع لواء « الاشتراكية الأفريقية » ، بأن المبادىء لا قيمة لها الا اذا انتقل بها البشر الى مجالات التطبيق ، والتطبيق بالنسبة له ليس معناه فرض نظريات وافدة من خارج ، وانما الانطلاق الى الانجاز من واقع الظروف الموضوعية للزمان والمكان** ، والانجاز ليس هو الحلول المفروضة من عل ، وانما العمل المشترك للشعب جميعا ، بعد اذ تنجح الزعامة السياسية فى توسيع القاعدة الأفريقية الأصيلة والتى هى العشيرة فتحتوى الشعب فى اطار من مجتمع متآصر متآلف متكاتف على العمل .

ان نيريرى ليقدم لنا اليوم وخاصة بعد قرارات التأميم الأخيرة التى اتبعها باعلانأروشا، وثيقة العمل الرائعة تلك ، المثل المشرق للدول الأفريقية اذ تخطو وئيدا مرتفعة بواقعها المتخلف دون ما تفتيت لقيم الأسلاف ، وانما انبثاقا منها وتطويرا لها ،مزاوجا بينها وبين منجزات العلم الحديث ، وصولا الى مجتمع رفاهية كل الشعب.

صعاب الطريق

ولكن الذى لا شك فيه ان الطريق شاق طويل ، ملغم بالعقبات والمؤامرات ، بالاستعمار المتربص والحكومات العميلة التى يقض مراكزها المرفهة فى السلطة تلك الانجازات التى تحققت فى غينيا ومالى وتنزانيا وغيرها من بلاد متحررة متطلعة الى أمام ، ثم ان تلك البلاد نفسها فقيرة فى رجالها ذوى الخبرة الفنية القادرة الى الانطلاق الى مجالات التصنيع ، همها الأول بل طاقتها فى ظروفها الحالية تكاد أن تنحصر فى التركيز على الريف ، فما تزال الزراعة هى العمود الفقرى للتنمية الاقتصادية ، كما ان فالحى الأرض ، الغالبيةالغالبة منسكان دولالقارة عموما ،هم عماد تلك التنمية ، ليس من حيث ناحيتها الاقتصادية، بل والاجتماعية أيضا ، فما زالوا يكابدون البؤس والمرض فى عزلة ، يتفاوت مداها من دولة الى أخرى ، عن مراكز التفتح لآفاق المستقبل ، والتى هى المدن كما قدمنا ، الارتقاء بهم اجتماعيا هدف أساسى لا يمكن التغاضى عنه بأية حال .

ان هى الا بضع من بلاد ، تحيط بها الأخطار من كل جانب ، بينما تستشرى أعراض الاستعمار الجديد بطول القارة وعرضها ، ينشب مخالبه فى جسدها لمسجى ويطبق بأنيابه فىالأوردة يستنزف ثرواتها ، بينما الزعامات المحلية قد غرقت فى

ملهاة الامتيازات الشخصية ، همها اذا ما تولى أحدها الحكم أن يتحول بالنظم السياسية ، التى أورثتـــها اياه « الدولة الأم » ، الى قلاع من تحصينات دستورية حماية لشخصه حفاظا على مركزه كرأس للدولة ، أم هل أقول كرئيس لجمعية المنتفعين بالأوضاع التى هيئت له ، حين سلمت الى بلاده أعلام قيل انها الاستقلال بعينه .

فليس غريبا أن نرى الانقلابات تتتابع متفجرة فى تلك البلاد ، تكاد أن تهدف جميعا الى الاطاحة بشخص رئيس الجمهورية بالذات (٢٠) ، فهى لا تمثل ثورات شعبية بقدر ما هى صراعات على مراكز السلطة والجاه بين الطبقـــات الحاكمة أو القادرة على تولى الحـــكم (٢١) ، ومن خلفها المصالح الاستعمارية المتنافسة ، كل يؤيد الفئة التى هى أداته الى الاستغلال .

ولقد تعددت تلك الأحداث فى الســـنوات الأخيرة بصورة مزعجة ، فأحاطت التناقضـــات المروعة بجو من قلق دائم وعدم استقرار .

سبيل الخلاص

أين اذن الخـــلاص ؟ أين طريق أفريقيا الى الحرية والرخاء ؟ ان ظواهر الحياة السياسية فيها تشير الى ان هوة سحيقة ما تزال تفصل بين ماضيها وحاضرها فتحول بينها وبين المستقبل المشرق الذى طالما تطلعت اليه ، وان واجبنـــا بل واجب كل من آمن بقيم انسانية أن يحاول أن يضفى على الموضوع من لدنه عناية وجهـــدا ، وأحيانا يجد المرء نفسه مدفوعا الى محـــاولة **استخلاص الدروس من الماضى ، لنا أن نعثر** بمسلك نكون قد جاوزناه فأهملناه ، أو حيـــد بالقارة عنه فتاهت عن أن تعود الى جادته .

لا شك ان مستقبل البشرية رهين بأن تترافد المنجزات الحضارية فى تيار دافق دافع ، ولكن الذى نشهده على أرض القارة الأفريقية هـــو التصـــــدع الرهيب بين قيمها الروحية عميقة الجذور ، وأن نعتت بأنها لم تتعد مرحـــــلة « **الاستحياوية** » (٢٢) البحت ، وبين مـــاديات الحضارة الغربية ، فتقاس قيمة المرء بما تملك يمينه وليس بما تتصف به نفسه من خصال (٢٣)، فى حين يطالعنا تاريخ أفريقيا بصفحة مشرقة من ازدهار حضارى حين كان بينها وبين روحيـــة الاسلام وقيمه الانسانية التقاء .

هل يكون خلاص أفريقيا حين يصير بينهما الالتقاء من جديد ؟ هذا الالتقاء الذى تطل علينا بوادره المشجعة فيما يجرى من تعاون خلاق بين أفريقيا المتحررة ومعاقل القومية العربيـــــة الصاعدة ، وآخرها اجتماع القاهرة بين أقطاب خمسة ، هم فى حقيقتهم سبعة أو ثمانية تخلف منهم من تخلف لظروف خارجة عن ارادتهم .

تعاون خلاق سوف يفتح أمامنا ولا شـــك مجالات الانجاز الحضـــارى المعاصر بوحى من روحية أصيلة وقيم انسانية خالدة ، هل يمكن لنا أن نقول بأن أقدامنا قد اهتدت الى ناصية الطريق ؟ .

حسين ذو الفقار صبرى

---

(٢٠) المرجع (٢) ، ص ٣٩٥ .

(٢١) المرجع (١٢) ، ص ١٢ .

(٢٢) Animism

(٢٣) المرجع (١٠) ص ١٠١ .

حول عصر ورجال

السيد الأستاذ **الدكتور زكى نجيب محمود**

السلام عليكم ورحمة الله وبركاته وبعد ، فقد قرأت فى عدد شهر مارس من مجلة ((**الفكر المعاصر**)) فى المقال الافتتاحى ، عبارة تناولت فيها كتابى ((**عصر ورجال**)) جرى نصها على الوجه التالى :

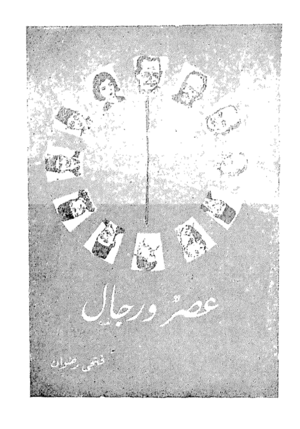
((وهل أترك هذه المناسبة دون أذكر شيئا عن هذه الأحكام (**القاسية**) التى قضى بها الأستاذ **فتحى رضوان** فى كتابه الأخير ((**عصر ورجال**)) على مفكرينا وأدبائنا بين (**الحربين**) بالعجز عن أن تكون لهم نظرات شاملة لشىء من الأشياء الأدبية أو السياسية أو الحياة .. وانى لأجد هذا الحكم (**ظالما**) . وخلصت بعد ذلك الى القول بأن موضوع ((**الكتابة الأدبية عندنا كان هو الحرية من شتى وجوهها**)) .

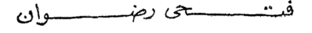
وقد كانت عبارة كهذه خليقة بأن تسلمنى الى الغضب الذى يفسد الرأى ويطيش معه الحكم ويضطرب تحت وقعه القلم ، فليس ثمة نعت للانسان ، أقبح من الظلم والقسوة معا ، وقد تفضلت فأسبغتها على فى عبارة لا تزيد عن عشرة سطور ، وقد آلمنى أن يكون أول لقاء بيننا ، هكذا غير سعيد ولكن ما أيسر أن يضبط الانسان نفسه ، اذا كان مؤمنا بما قال ، وكان مؤمنا فى الوقت نفسه بالمبدأ العظيم (**ادفع بالتى هى أحسن**) .

وأرجو أن تأذن لى بالتعليق على تعليقك ولعل أول ما يستدعى التصحيح فى العبارة التى نقلتها بحروفها ، انك نسبت الى الكتاب انه يتناول عصر ما بين الحربين ، فى حين انه يتناول عصر ما بين الثورتين ، والعهدان وان بدوا انهما متشابهان فى الظاهر الا انهما مختلفان فى الواقع ، وأكبر وجوه الاختلاف بينهما ان السنوات التى تلت سنة ١٩٤٥ تخرج من عهد ما بين الحربين وهى حقبة بالغة الخطر فهى التى وضعت فيها الحرب أوزارها وشهدت ميلاد دولة اسرائيل وحرب فلسطين وفترة الاغتيالات السياسية الرهيبة ، والغاء المعاهدة ، وحركات الفدائيين فى منطقة القناة ، وحريق القاهرة واعلان الأحكام العرفية والأزمة الوزارية المستحكمة التى استمرت حتى اتصلت بقيام الثورة وخلع الملك وسقوط الملكية .

ولعل اخراج هذه الفترة الضخمة من نطاق الكتاب دليل على ان الكتاب لم يظفر من عنايتك ، الا بحظ ضئيل .

على ان الذى أدهشنى حقا حكمك الذى أصدرته على موضوع الكتابة فى الفترة التى تناولها الكتاب ، كتاب عصر ورجال ، فقد رأيت أن الحرية ، كانت فيها موضوع الكتابة . وقد خيل الى حين قرأت هذا الحكم الحاسم القصير ، ان بعض الألفاظ يمكن أن يطلق على الشىء ونقيضه فى آن واحد .





حقا ان الشعب لم يكف يوما عن تطلعه الى الحرية ، وانه لم يعدم فى كل مرحلة من مراحل هذه الحقبة الحبلى بالنوازع الثورية ، وبالاصرار على التغيير والازالة والهدم والبناء أن يجد كاتبا أو قائدا ، أو حركة تأخذ بيـــده فى طريقه الى الحرية ، وتدعم ارادته فى النضال .

ولكن ليس معنى هذا ، ان كبار كتابنـــا ، اتخذوا من الحرية موضوعا لكتاباتهم وان ذكروها فيما كتبوا ، وأطالوا الحديث عنها أحيانا ، ذلك لأن شواغل أخرى كثيرة صرفتهم عن هـــذا الموضوع العظيم ، بل ان هذه الشواغل ذاتها ، نقلتهم الى المعسكرات التى اتخذت من الحرية عدوا دائما ، فطاردتها فى الظاهر والباطن وكبلتها بالقيود والأغلال وشوهت صـــورتها ولطخت صفحتها ، وتعقبت أنصـــارها بالاضـــطهاد والتشريد .

ولكى لا يبدو هـــذا القول اتهاما **(ظالما)** لا يقوم على أساس يجب أن نتفق أولا على أن الحرية لا تفهم وحدها ، فالحرية تعنى بذاتها وجود قوة تتحيف حق الكائن الحى فى الحـركة والنمو وتفرض عـــلى نشاطه ونوازعه الطبيعية قيودا ، ورفض الكائن الحى الاذعان لهذه القوة والخضوع لها هو الحرية أو هو حبها والكفاح فى سبيلها والكاتب الذى يتخذ من الحرية موضوعا لكتاباته ، هو الكاتب الذى يتصدى لهذه القوة على اختلاف أسمائها وصورها فى العهود المختلفة ، وعلى تباين أسلحتها ووسائلها فى الأزمنـــة المتعاقبة .

فلنر ماذا فعل كبار كتابنا فيما بين **(الحربين)** اذا شئت وفيما بين **(الثورتين)** كما أردت أنا على النحو الذى دار عليه الكلام فى كتاب **(عصر ورجال)** .

كانت بريطانيا ، إقبل اندلاع الحرب العالمية الأولى ثم بعد اعلانها قد أخذت تشدد قبضتها على الحريات العامة ، فكسر **أمين الرافعى** قلمه ، ولاذ **لطفى السيد** بالريف وران على البلاد ماديا ومعنويا ظلام كثيف ، وسادها ضيق خانق . فقد أظلمت الشوارع ومنعت الاجتماعات العـــامة وروقبت الاجتمـــاعات الخاصة ، وفض نادى المدارس الذى كان آنذاك الندوة السياســـية المصرية الوحيدة واعتقل زعماء الحزب الوطنى فى قراهم ، وزج ببعض شبابه فى سجون ومعتقلات القاهرة والجيزة ، ونفى بعضه الآخر الى مالطة ، وتلفت الناس حواليهم يبحثون عن بصيص من النور فى هذا الظلام الحالك ، واخذوا يأملون فى ظهور قيادة تأخذ بيدهم فى مسالك هذا الموقف الوعر . ومن هنـــا كان من أيسر الأمـــور على **(الكاتب)** الذى آمن بالحرية واعتقد ان رسالته هو الدعـــوة لها ، والتصدى لأعدائها أن يتبين طريقه فيقف فى الموضع الذى يحتمه عليه أيمانه وتفرضه رسالته وهذا الموضع ــ بغير جدال ــ هو موضع المخاصمة والمحاربة للانجليز أعـداء

الحرية ، الذين بطشوا بها فعلا وطاردوها فى غير هوادة فاذا كان الكاتب قد تراخى ولم يشهر سيفه فى وجه الانجليز فى هذه الحقبة ، فقد سقط حقه فى الانتساب الى الحرية والتمسح فيها فان التمس لنفسه العذر بأن مواجهة القوة فى ذلك العهد لم يكن لأحد قبل بها ـ وهى حجة مقبولة ـ فان أضعف الايمان كان يقتضيه أن يؤثر الصمت فى انتظار الفرصة التى تتيح له الانقضاض على أعداء فكرته وعقيدته ، فان اضطر الى الكلام والعمل ابقاء على نفسه والتماسا لرزقه اختار ميدانا بعيدا عن مناطق السياسة التى تحمله على مهادنة الأعداء فضلا عن احسان الشهادة فيهم .

فاذا لم يفعل شيئا من ذلك وقبل أن يعمل ، مع الانجليز ، وفى ميدان السياسة ، فسم هذا المسلك بما تشاء ، ولكن لا تسمه (**تحررا**) أو دفاعا عن ((**الحرية**)) فانه النقيض من مدلولات هذه الأسماء .

وقد أقر زعيم من زعماء الفكر فى ترجمة حياته وخط يده ثلاثة أمور ، أولها ان سكرتير دار الحماية البريطانية دعاه ليعرف منه تفاصيل صفقات أبرمها **الخديو عباس** بشأن أطيان موقوفة مع ديوان الأوقاف فلبى الدعوة غير متحرج أو متأثم وأفضى لمندوب الأعداء المعتدين بما وصل الى علمه بحكم كونه موظفا فى هذا الديوان من معلومات أؤتمن عليها ثم قال الكاتب (العظيم) انه تبين ان الانجليز كانوا قد رشحوه ـ بينهم وبين انفسهم ـ ليكون رئيس تحرير المؤيد بعد أن شغر هذا المكان بوفاة **الشيخ على يوسف** ، ولم يحل بينهم وبين انفاذ هذا العزم الا أن الكاتب العظيم ، كان وقتذاك فى ميعة الشباب ، فلم يبلغ فى نظر (**استرس**) البريطانى السن التى يليق معها اسناد هذه المهمة العظيمة .

ولكن لم يكف الانجليز ، أعداء (الحرية) فى ترشيح الكاتب (العظيم) للمهام السياسية التى تحقق أغراضهم فى احتلال البلاد ، وخنق أنفاسها ، فعينوه رقيبا على الصحف المصرية ورشحوه لهذه الوظيفة وقام بأعبائها لبضعة أيام ، ثم اختلفت وجهات نظره معهم ، فاستقال ولم يفهم الانجليز من هذه الاستقالة انها القطيعة بينهم وبين الكاتب العظيم ، فقد رشحوه ليكتب تقريرا صحفيا عن الموقف العسكرى فى قناة السويس التى كان الأتراك قد أعلنوا انهم أعدوا حملة لاقتحامها .

فكيف تفسر يا سيدى هذا الموقف ، موقف الكاتب العظيم من الانجليز فى تلك الأيام ؟ كيف يكون صديقا لهم وكيف يحسنون الظن به ويضمرون ويعلنون الاطمئنان اليه . وكيف يكون مثل هذا الكاتب نصيرا للحرية ، وعدوا للاضطهاد والعسف ، وهو يرى أعداء الحرية فلا يحصبهم حصاة ، بل يتردد عليهم ويكون بينه وبينهم ما يكون بين المحبين ؟ ثم انقشعت هذه الغاشية وانفجرت ثورة سنة ١٩١٩ ووقف الشعب المصرى كله ، وقفة رجل واحد فى وجه الانجليز ، فقد كان التحضير الثورى الذى اضطلع بأعبائه **مصطفى كامل ومحمد فريد** وتلاميذهما قد أعلن عن ثماره فى أبهى وأجل صورة .

وعادت السلطات البريطانية فزجت بالألوف من الشباب الى السجون والمعتقلات ، وأقيمت منصات للخطابة والقول جديدة ، فى المساجد والكنائس **فأين كان كتابنا العظماء ، فى هذه المعركة الرفيعة ؟ كيف أخطأهم جميعا شرف السجن والاعتقال ، وكيف يسجل تاريخنا الأدبى لهم قولا ، تتداوله الألسن أو شعرا تتغنى به الأفواه ، وتطرب الأسماع ؟**

وأجهضت الحركة الوطنية ، وتفرق المصريون بعد ان كانوا وحدة صلبة يقودها فى شجاعة وحسن تدبير ، **عبد الرحمن فهمى** وحوله شباب تتلمذوا على **مصطفى وفريد** كان فى الصدر منهم رجل قد اكتهل وقتذاك دون أن يضعف جلده على التضحية ولا عزمه على مواجهة المخاطر ، واعنى به المجاهد العظيم المنكور الفضل ((**عبد اللطيف الصوفانى**)) .

أجهضت الحركة الوطنية عندما عاد **سعد زغلول** الى مصر ، بعد غيبة طالت سنتين شهدت فيها الدنيا أروع معارك الحرية ، وانقسم المصريون الى معسكرات وأخذنا نتبادل القذائف ، بعد أن أعفينا منها أعداء أمتنا ، فخرج كتابنا (العظماء) على مسرح الكفاح الحزبى وكشفوا عن قدرة هائلة فى الهجوم والسب والاقذاع وهنا عرفهم المصريون ، على أساس معايير المعركة الحزبية افتتنوا بهم وزاد تدهور الحركة الوطنية فصنعت السراى الملكية على أعينها (حزبا) أدرج اسمه فى قاموس الصراع الحزبى ((حزب القش)) حينا وحزب ((الشيطان)) حينا آخر وبحثت السراى عن كاتب (عظيم) آخر يرمى عن قوسها ويحارب بسيفها فوجدت من هؤلاء الكتاب (العظماء) عظيما يقولون ان الحرية ، كانت موضوع ما يقول ويكتب .

الحق ان رأس الانسان ليدور حينما يذكر هذه الصور الكريهة المقيتة ولكن تعليقكم هو الذى استدعى تحريكها ، واثارتها وعرضها على شبابنا الذى لم يتسع له الوقت بعد ، لينظر فى حيـــاة المدافعين عن (الحرية) ؟؟

حزب الاتحاد هو حـــزب الملكية والرجعية والفساد والخيانة ومع ذلك فان المتحدث باسمه كان (عظيما) من كتـــابنا الذين علمونا ما هى الحرية ، وكيف يكون الدفاع عنها .

واستمر تدهور الحركة الوطنية فأصبحت نضالا حزبيا صرفا وئد الدستور فوقف فى صف هذه الخطة اثنان من عظماء كتابنا وبدأت السراى تفكر فى استبدال دستور جديد بدســـتور سنة ١٩٢٣ **فكان (لعظيم) من كتابنا موقف عظيم حقا .** نذكره ودموع الاعتراف بالجميل تترقرق فى اعيننا **فقد أعلن أنه سيحطم أكبر رأس تسول لصاحبها ان يمس الدستور ودفع ثمن هـــذا الموقف سجنا طال تسعة شهور** كنا خلالها معه بقلوبنا ندعو له الله أن يقويه وأن يخرج سليما معافى ليستأنف القتال .

ولكن ثبت ـ للأسف الشـــديد ـ ان حب الدستور لم يكن هو الملهم (للكاتب العظيم) بهذه القولة الخالدة اذ دارت الأحزاب فى صراعها دورة تبادلت فيها المواقف فأصبح ما كان جـــرما سنة ١٩٢٧ حلالا سنة ١٩٣٧ وما بعدها فقـــد زيفت الانتخابات واقصيت الأغلبيـــة ووصلت أحزاب الأقلية الى الحكم بالتحالف مع السراى والمباركة الصريحة أو الضمنية من الانجليز ومس الدســــتور بل أهدرت أحكامه **فلم يلوح الكاتب (العظيم) بعصاه ولم يحطم رأسا ولم يسفك دما ،** بل وقف مع الذين أوقفوه أو مسخوه واتسعت دائرة الصراع الحزبى فأصبح التمسح فى الملك والاشادة به والاحتماء بعرشه والسكوت عـلى أخطائه وتدخل صغار عماله فى الكبيرة والعظيمة من أمورنا دستورا حل محل الدستور **فأين كان عظماء كتابنا ؟** كانوا مع المعسكر الذى برر ذلك الدستور واحترم أحكامه وراحوا ينظمون فى الملك الشعر ويحرقون بين يدى جلالته (البخور) ويهتفون باسمه صاحبا لمصر ومصدرا للحـــرية ووليا للنعم ، واعلنت الحرب العالمية الثانية فى السنين الأولى منها اجترأ الانجليز على الدوس على استقلالنا فى غير مداراة ولا تأثم وغلا الدم فى العروق وفتحت المعتقلات والسجون مرة أخرى وحاول شبان أن يردوا عدوان الانجليز بما وصل الى أيديهم من سلاح ضعيف ومن أقلام لم يعترف الناس بأن أصحابها من (العظماء) **فكيف أخطأ مرة أخرى شرف الاعتقال كتابنا (العظماء) ؟** كيف أبى القدر الا أن يكونوا وزراء يتحالفون مع العدو أو نوابا أو شيوخا وكيف طاب (لعظمائنا) المفكرين أن يكتبوا ويذيعوا فى وقت كانت فيه الاذاعة مرفقا من مرافق الامبراطورية وأداة من ادوات حربها المشهرة فى آن واحد ضـد الألمان وضد الشعوب الحرة ومنها مصر ومنها شعوب الأمة العربية جمعاء ؟

كيف أبى القدر الا أن يكره عظماؤنا المفكرون النازية ويعرفوا بطشها فى الوقت الذى وقعت فيه الواقعة بين النازية والامبراطورية البريطانية وكيف جاز لكتابنا العظماء أن يدفعوا شر النازية الذى يهددنا ولا يدفعـــوا فى الوقت نفسه شر الاحتلال البريطانى وقد كان ممسكا بخناقنا آخذا بتلابيبنا منتهكا لأعراضنا سالبا لأرزاقنا .

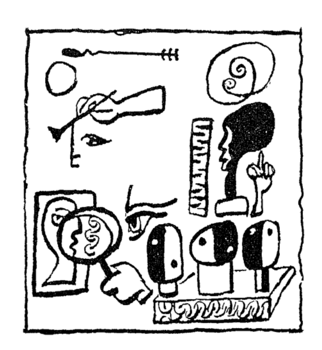
ثم كيف أبى القدر الا أن يفضح ستر الملكية ويطامن من شأن الملك فتخرج الأقلام الصغيرة تخز جانبه يمينا ويسارا فى غير مداراة ولا تردد **فلا يكون لكتابنا (العظماء) فى هذه المعركة سهم ولا دور ؟**

يا سيدى هذه بعض معارك الحـرية فى بلادنا بين (الثورتين) أو بين (الحـربين) وهذا هو نصيب كتابنا (العظماء) فيها فكيف تكون الحرية موضوعهم الأثير وكيف نصدق ما كتبوا ان كانوا قد كتبوا فى هذا شيئا ونكذب ما فعلوا ، وهو أمر غير منكور .

وبعد ، أرجو ألا أكون قد اطلت كما ارجو أن أكون قد وفقت فى الابانة عما رأيت التحدث فى شأنه اليك ـ والى قرائك ان تفضلت ـ .

ولكم منى أطيب التحيات والسلام مع عظيم الاحترام ..

فتحى رضوان



انسانية العلم



١

المذهب الانسانى فى الفلسفة ــ أو ((الانسية)) كما أرادنا المرحوم **اسماعيل مظهر** أن نسميه ــ هو فى صميمه صرخة احتجاج على كل ضرب من ضروب الفكر أو الحياة يؤدى الى التضحية بالانسان من حيث هو كائن حى متكامل بعاطفته وعقله ، التضحية به من أجل أى شىء آخر سواه ؛ كأن يضحى بهذه **الدنيا** من أجل آخره ، أو أن يضحى **بالعاطفة** من أجل العقل أو أن يضحى **بالروح** من أجل المادة ، أو بالمادة من أجل الروح ، أو **بالحياة الفكرية** من أجل الحياة العملية ، أو بهذه من أجل تلك ؛ فلئن كانت العصور الوسطى ــ فى أوروبا ــ قد سادتها روح تطالب الانسان بأن يئد رغباته الجسدية وغرائزه الفطرية الحيوية ، فان ثورة كان لابد لها عندئذ أن تجىء لتعيد الانسان الى انسانيته بكل ما فطرت عليه ؛ فليس الانسان باله ، كلا ولا هو بحيوان ، انما هو كائن أريد به أن يقف حلقة وسطى بين السماء والأرض ، يأخذ من الأولى روحانيتها ومن الثانية ماديتها ، ثم يجاور فى شخصه بين الجانبين ؛ والعكس صحيح كذلك ، أى أنه اذا كانت الثورة الصناعية فى القرن الماضى قد أرادت ــ فى أوروبا أيضا ــ أن تقتلع الانسان من جذوره الروحانية كلها ، لتضعه فى المصانع آلة من آلاتها ، فان ثورة على الثورة كان لابد لها أن تظهر لتعيد للانسان انسانيته ــ فى الاتجاه المضاد هذه المرة ــ **وهكذا كلما**

● كلما اقتضت ظروف الحضارة فى عصر من العصور أن ينطمس من طبيعـة الانسان جانب لحساب جانب ، تحتم أن يخرج للناس فيلسوف ((انسانى)) يصحح الخطأ ويعيد للانسان توازنه المفقود .

● اذا اردنا نحن اليوم أن نتيح للانســان ثقافة تمكنه من اكتساب القيم الانسانية التى ينشـــدها ، فانما يتحقق لنا ذلك بضرورة الاستعانة بتراثنا نحن كما استعانت أوروبا النهضة بتراثها وبذلك نحقق الموازاة بين الموقفين .

● كل دراسة تشعر الانسان بانسانيته من حيث هو كائن حر الارادة يختار الأهداف كما يشاء ويفـكر لتحقيقها بغير معوقات وحـوائل ، لابد مؤدية آخر الأمر الى الانسان الذى يريده المذهب الانسانى .

دكـــتور زكى نجيـب محـــمود

اقتضت ظروف الحضارة فى عصر من العصـور أن ينطمس من طبيعة الانسان جانب لحســاب جانب ، تحتم أن يخـــرج للنـــاس فيلسوف ((انسانى)) يصحح الخطأ ويعيد للانسان توازنه المفقود .

وانه لمن حسنات الثقافة الاسلامية ـ فيما له صلة بموضوع حديثنا ـ أنها فى جوهرها ثقـافة لا تضحى من الانسان بجانب من أجل جانب ، فهو مخلوق للدنيا وللآخرة معا ، **للجسد والروح معا** ، للنشاط العملى فى هذه الحياة وللسبحات الروحية فى سبيل حياة آخرة ؛ ولهذا لم تكن هذه الثقافة الاسلامية بحاجة ماسة الى أنصار للمذهب الانسانى يصرخون احتجاجا على ذلك أو على هذا ، كما كانت الثقافة الأوروبية بحاجة ؛ لكننا لم ندع ثقافتنا الأصيلة تسير فى مجراها ، فأدخلنا عليها عناصر اقتضتها ظروف حضارية حديثة ، ومن ثم هبت علينا الأنواء التى تميل بشراع السفينة الى اليمين أكثر مما ينبغى تارة ، والى اليسار أكثر مما ينبغى تارة أخرى ، الى الايغال فى العقل ولوازمه مرة ، والى الايغال فى العاطفة وملحقاتها مرة ، فأصــبحنا بحاجة الى ((**مذهب انسانى**)) يظهر حينا بعد حين ليصحح الخطأ ويعيد تعادل الميزان .

وليس فى هذا كله علينا من بأس نخشاه ،

لكن البأس هو فى أن تقع الثقافة الأوروبية فى خطأ فنقع فيه مثلها ، حتى ولو لم تكن حياتنا تستلزم الوقوع فيه ؛ ذلك أن المصادفة البحتة قد أدت بأصحاب المذهب الانسانى فى أوروبا ابان نهضتها ، أن يرتدوا الى تراثهم اليونانى واللاتينى، ليلتمسوا فيه صورة الانسان المتكامل بعاطفته وعقله ، وأن يغفلوا العلوم الطبيعية من الصورة التى ارادوا تصويرها ، لحداثة تلك العلوم الطبيعية عندئذ ؛ فجاءت الأجيال التالية ، ليظن أبناؤها أن الصورة الانسانية المثلى ، التى تتوافر فيها القيم الرفيعة وتتحقق بها الغايات القصوى، هى فى ثقافة انسانية من النوع الذى رسمه أنصار المذهب الانسانى فى أوروبا النهضة ، بلا زيادة ولا نقصان ؛ فاذا كان هؤلاء قد ارتدوا الى التراث اليونانى واللاتينى ، فلا مناص لنا — نحن أنصار المذهب الانسانى الحديث — من أن نرتد الى هذا التراث نفسه بغير تحريف ؛ واذا كان هؤلاء الرواد قد أغفلوا ذكر العلوم الطبيعية فى الصورة الانسانية كما رسموها لمعاصريهم ، فلا مناص لنا كذلك — نحن أنصار المذهب الانسانى الحديث — من اغفال تلك العلوم ؛ **وبهذا نقع فى خطأ مزدوج ، فلا التراث اليونانى واللاتينى بضرورة ليس عنها من محيص لمن يريد أن يهيىء للانسان حياة ثقافية انسانية متزنة العناصر ، ولا اغفال العلوم الطبيعية بشرط محتوم لكى تتوافر للقيم الانسانية ظروفها المواتية .**

ومن هذا الخطأ المزدوج ترتبت عندنا — فى ثقافتنا العربية الحديثة — نتائج ، منها أن قادة التعليم الجامعى فى بلادنا ، اشترطوا دراسة اليونانية واللاتينية ، كأنما هما لازمتان لا غنى عنهما لمن أراد أن تتكامل ثقافته ، وكأنهما لم تكونا ابان النهضة الأوروبية لصيقتين بطبيعة الثقافة الأوروبية عندئذ ، فى خروجها من ضيق العصور الوسطى الى رحابة العصور الحديثة ؛ ومن تلك النتائج أيضا أن قر فى أذهاننا أن القيم الانسانية العليا لا تصاحب العلوم الطبيعية ، ما دام قادة المذهب الانسانى فى أوروبا ابان نهضتها قد أغفلوا تلك العلوم من الصورة المثلى ، وكأنما اغفالهم هذا لم يكن صدفة محضة ، بل كان ضرورة حتمية تدوم مع العصور جميعا ؛ ولهذا أصبح مألوفا على السنة المتكلمين وأقلام الكاتبين، أن نسمع وأن نقرأ ، بأن المغالاة فى العلوم الطبيعية على حساب الدراسات الانسانية ، قد يكون مفسدة لكياننا الانسانى ؛ ونريد بهذا المقال بيان الخطأ فى هذين الموضعين .



٢

أما عن دراسة اليونانية واللاتينية ، فأحب أن أجعلها واضحة منذ البداية أن موضوع الحديث هنا ليس هو ضرورة هذه الدراسة من حيث أن هاتين اللغتين أصل ثقافى ، لابد من دراسته اذا أردنا أن ندرس فروعا كثيرة أخرى ، كالفلسفة والقانون الرومانى ، بل اذا أردنا أن نكون على علم من الداخل بالمصطلح العلمى فى فروع العلوم الطبيعية جميعا ، فدراسة هاتين اللغتين ضرورة ليس لنا حيالها اختيار ؛ **لكن موضوع الحديث هنا هو السؤال عما اذا كانت دراسة هاتين اللغتين ، وما كتب بهما من تراث يونانى ورومانى ، ضرورة تقتضيها النظرة « الانسانية » ، كما كانت الحال فى نظر النهضة الأوروبية ؟** والرأى عندى هو أن ما قد عد ضرورة انسانية فى أوروبا النهضة — وفى ايطاليا بصفة خاصة — انما عد كذلك للصلة الشديدة التى كانت تربط الثقافة الأوروبية بسالفتيها من يونانية ولاتينية ، فاذا أرادت تلك الثقافة أن تتنفس الهواء الطلق ، بعد أن فكت عن خناقها قبضة اللاهوتيين ابان العصور الوسطى ، فأين كانت لتجد ذلك الهواء الطلق تتنفسه الا فى تراثها ، لا سيما وذلك التراث يحمل فى حصائله كل ما كان ينقص الانسان الثائر على القيود ، من قيم الحرية الفكرية ، وحب الحياة ؟

فاذا أردنا نحن اليوم أن نصـــنع الصنيع نفسه ، بأن نتيح للانسان ثقافة تمكنه من اكتساب القيم الانسانية التى ينشدها ، فانما يتحقق لنا ذلك ،لا بضرورة التوسع فى دراسة اليونانيـــة واللاتينية ، بل بضرورة الاستعانة بتراثنا نحن ، كما استعانت أوروبا النهضـــة بتراثها ؛ وبذلك تتحقق الموازاة بين الموقفين .

أقول ذلك عابرا ، بعد أن لم تعد مســألة اليونانية واللاتينية قضية تشغل الأذهان ، كما كانت تشغلها فى الثلاثينات ، فقد راجعت ما قاله أستاذنا **الدكتور طه حسين** فى كتابه **((مستقبل الثقافة فى مصر))** (١٩٣٨) وقد خصص للحديث فى هذا الموضوع فصلا كاملا (من صفحة ٢٧٥ الى صفحة ٢٩٩ فى الجزء الثانى من الكتاب) يعرض فيه رأيه فى ضرورة اليونانية واللاتينيـــة لا فى تعليمنا الجامعى وحده ، بل فى التعليم الثـانوى كذلك ، ما دام هذا التعليم الثانوى مرحلة مؤدية الى المرحلة الجامعية ؛ وقد خيل الى أن استاذنا فى دفاعه الحار ، لم يقصر أهمية تينك اللغتين على كونهما مادتين دراسيتين بين المواد الدراسية الواجب قيامها فى المدارس والجامعات ، بل جاوز ذلك ليجعل لهما مكانة أخرى ممتازة ، تشـبه المكانة التى كانت لهما عند أنصار الدعـــوة **((الانسانية))** فى تاريخ أوروبا الحديث ، يقول : ((.. وأنا مؤمن أشد الايمان وأعمقه وأقواه ، بأن مصر لن تظفر بالتعليم الجامعى الصحيح ، ولن تفلح فى تدبير بعض مرافقها الثقافية الهامة ، الا اذا عنيت بهاتين اللغتين ، لا فى الجامعـــة وحدها ، بل فى التعليم العام قبل كل شيء)) ويقول أيضا ((ان التخصص فى اى فرع من فروع الدراسات الأدبيـــة ، التخصص الصحيح ، لا سبيل اليه الا اذا استعد الطلاب له بمعـــرفة اللاتينية دائما ، واليونانية أحيانا ، فلابد أن يهيأ الطلاب فى المدارس العامة لهـــذا التخصص)) **(يقصد فى المدارس الثانوية)** .

وانى لأقرن هذا الاهتمام كله من أســتاذنا ــ وربما كان لذلك الاهتمام مبرراته فى حينــه ــ أقول انى لأقرن اهتمام أستاذنا بما ليس له صلة وثيقة مباشرة بحياتنا الثقافية ، أقرنه برأى للفيلسوف الأمريكى **((رالف بارتون برى))** ــ وقد كان أستاذا للفلسفة فى هارفارد معظم حياته العاملة ، بل وبعـــد أن بلغ ســن التقـــاعد سنة ١٩٤٦ ، الى أن توفى منــذ قريب ــ اذ يقول فى كتابه « **انسانية الانسان** » ماترجمتـــه : « لقد كان حدثا تاريخيا عارضا هنا أن الماضى الذى شعر نحوه أصحاب المذهب الانسانى الايطاليون فى القرنين الرابع عشر والخامس عشر ، بذلك الاجلال العظيم ، هو عصر الحضارة اليـــونانية الرومانية ؛ كان هذا تاريخهم هم بالمعنى المزدوج ؛ فقد كان بالنسبة اليهم ماضيـــهم المباشر الذى ارتبطوا به بالاستمرار الثقافى ، بينما كان الأدب اللاتينى أدبهم القومى ، وكانت اللغة اللاتينية لسان أجدادهم ، الى جانب كونها اللغة المتواضع عليها للعالم المثقف ؛ أما الثقافة اليونانية فانها كانت قد غزت الثقافة الرومانية ، ولم يتطلب احياء اللغة والأدب اليونانيين الا متابعة النهر الى منبعه ، **غير ان المعنى الذى كانت تحمله اليونانية واللاتينية لأصحاب المذهب الانسانى الايطاليين ، لم يعد يحمل المعنى نفسه لأى مكان آخـــر أو زمان))** .

وأكرر القول بأن الاعتراض هنا ليس موجها الى دراسة اليونانية واللاتينية من حيث هما ، وباعتبارهما جزءا من التراث الانسانى الذى لابد من دراسته ، بل هو موجه الى أى اتجاه يريد أن يجعل منهما النبع الأساسى الذى نستمد منه قيمنا الانسانية ، اذا ما أردنا أن ننشىء للانسان العربى الحديث شخصية متكاملة ؛ اذ النبـــع الأساسى لهذا الانسان العربى ، هو المقابل العربى للتراث اليونانى اللاتينى بالنسبة لأوروبا ، أعنى أنه هو التراث العربى بما يحمله من قيم .



ذلك هو أحد الخطأين اللذين تورطنا فيهما مع من تورط ، ممن جعلوا نموذج المذهب الانسانى الذى ينشد للانسان أن يكون هدفا مقصـــورا لذاته ، حرا فى تفكيره متحـــررا من قيـوده ، مستمتعا بحياته الدنيا ــ أقول ممن جعلوا نموذج هـــذا المذهب الانسانى أنصار ذلك المذهب فى أوروبا ابان نهضتها ، فنقلوا عنهم حرفا بحرف ، فاذا كان هؤلاء الأنصار قد عـــادوا الى التراث الكلاسى ليحرروا الانسان من نير العصـــور الوسطى ، فلابد لنا كذلك أن نعود الى هـــذا التراث الكلاسى نفسه ؛ على حين أن العبرة هى

فى ((**التراث**)) — ولكل تراثه — لا فى ضرورة أن يكون ذلك التراث هو اليونانى الرومانى دون سواه .

أقول ان ذلك هو أحد الخطأين ، وأما الخطأ الثانى فهو أن نتورط مرة أخرى فيما فعله رجال النهضة الأوروبية ، عند دعوتهم الى المذهب الانسانى بعد ظلام العصور الوسطى ، وهو أن يغفلوا العلوم الطبيعية من حيث هى مصدر للقيم الانسانية التى تجعل من الانسان انسانا ؛ **فكلما توسعنا فى العلوم الطبيعية بغية اقامة حياة جديدة تساير العصر الحاضر فى علمه وصناعته ، أشفق المثقفون ، خشية أن يكون ذلك التوسع مؤديا الى جدب فى القيم الانسانية ، على اعتبار أن هذه القيم تنشأ أكثر ما تنشأ من ((العلوم الانسانية)) كالتاريخ والفلسفة ودراسة اللغة والأدب .**

ونريد هنا أن نؤكد ما يصحح هذا الخطأ ، بأن لا تعارض بين **العلم الطبيعى والمذهب الانسانى ؛** بل ان رجال النهضة الأوروبية أنفسهم — الذين نتخذهم نموذجنا فى الدعـــوة الانسانية لم يعارضوا بين العلم الطبيعى والقيم الانسانية ، لم يقولوا ان هذه القيم لا تنشأ عن ذلك العلم ، وهم اذا كانوا فى دعوتهم الانسانية قد أغفلوا العلم الطبيعى ، فذلك لأن هذا العلم كان قد ولد لتوه فى الحضارة الأوروبية قويا مكينا عـــلى أيدى **جاليليو وكوبرنيه ونيوتن** وغيرهم ، فلم يكن بحاجة الى من يؤكد ضرورته ، وهو هو الوليد القوى الذى ولد من الثورة على القـــرون الوسطى ، ليكون فجر العالم الجديد .

انه مهما اختلفت الزوايا التى ينظر منها الى المذهب الانسانى ، ومهما اختلفت خصائص هذا المذهب باختلاف المتكلمين فى فلسفته ، **فالرأى مجمع على أن الأساس الأول والهدف الأخير هما أن نكفل للانسان حياة نعترف له فيها بحقوقه الانسانية فى هذه الدنيا وعلى هذه الأرض ، واذا كان ذلك كذلك ، فبأى شىء نكفل له هذه الحقوق الانسانية ، أكثر مما نكفلها له بالعلوم الطبيعية ، وبخاصة فى عصر تطبيقها على الحيـــاة العملية** أنكفلها له بأبراج عاجية — كما يقولون — يعتزل فيها المثقفون بثقافات ((انسانية)) من النـــوع الذى لا يبنى البيوت ولا يقيم الجسور ولا ينبت الطعام ولا ينسج الثياب ؟ ان تلك الأبراج العاجية نفسها بحاجة الى من يقيمها بالعلم وتطبيقاته ؛ والحق أن الحلقة فى هذا حلقة مفرغة : فالعـلم وتطبيقاته على الحياة شرط أساسى لازدهـــار الحيـــاة ، ثم يجىء هذا الازدهار بدوره شرطا أساسيا لتقدم العلم وتطبيقاته ؛ ولك أن تستعرض عصور التاريخ الحضارى ، وستجد عنـــدئذ **أن تقدم العلم وارتفاع المستوى المعيشى يكادان يكونان متلازمين حيثما وقعا** ، فلم يتقدم العلم بدرجة ملحوظة الا فى عصر ازدهرت فيه ظروف العيش ، ولم تزدهر هذه الظروف فى عصر أو فى بلد الا ومعها تقدم فى العلم ؛ مما يؤكد العـلاقة الوثيقة بين العلم الطبيعى وحياة الانسان فى هذه الدنيا وعلى هذه الأرض ، وهى الحياة التى يدعو اليها المذهب الانسانى .

يخاف الخائفون من طغيان العلم وتقنيـــاته ومصانعه ومعـــامله وآلاته ، أن يؤدى ذلك الى جفاف العاطفة الانسانية ويبوسها وذبولها ، على اعتبار ان العاطفة لا مكان لها فى حيـــاة يسودها العلم وملحقاته ؛ وانى لأنتهز هذه الفرصة لأشير الى هذه المقابلة الزائفة التى كثيرا ما يقابل بهـا الناس بين العقل والعاطفـــة ، حاسبين أن الأمر اما عقل أو عاطفة ؛ **وحقيقة الموقف هى أن لكل من العقل والعاطفة مهمة مختلفـــة ، والمهمتان متكاملتان فى كل عملية من مجرى النشـــاط اليومى ، وذلك أن الانسان يختار أهدافه بالعاطفة، ثم يخطط الخطط بالعقل لتحقيق تلك الأهداف.**

ان كلمة ((**العقل**)) لا تطلق الا على الحركة الانتقالية من المقدمات الى نتائجها ، ومن المراحل الى غاياتها ؛ وأما الادراك لشىء بذاته ، كأن أنظر — مثلا — الى هذه البقعة اللونية الصفراء التى أمامى ، أو كأن أركز الذهن فى فكرة من الأفكار أو فى مبدأ من المبادىء مجرد تركيز دون انتقال منه الى نتائجه التى تتفرع عنه ، فذلك لا يتدرج فى مفهوم العقل ، وله أسماء أخرى ، فهو ادراك حسى فى حالة البقعة اللونية ، وهو ادراك حدسى فى حالة التركيز الذهنى على فكرة أو على مبدأ معين لا تتزحزح عنه الى ما يترتب عليه من أفكار واعمال ؛ ولذلك كان التخطيط لمراحل السـير المحققة لهدف معين ، فاعلية عقلية ، كالسير فى خطوات الحل لمسـألة رياضية ، أو فى خطوات لبلوغ شاطىء البحر أو قمة الجبل ، أو كالسير فى خطوات تحقق مضاعفة الدخل القومى كذا مرة ، وتوسيع الرقعة المزروعة كـذا فدانا من الأرض ، وهكذا وهكذا ... ((**العقل**)) **سير منظم نحو هدف مقصود ، وحيث لا ((سير)) فلا عقل ، ثم لا يكون هنالك سير منظم الا اذا كان هنالك هدف معلوم يجىء السير سيرا نحوه ليحققه .**

وأما اختيار الهدف فعملية ((**ارادية**)) تتم بالرغبة — أى بالجانب العاطفى من الانسان ، اذ

أن كل «ميل» عاطفة ــ والارادة والرغبة والعاطفة والميل كلها أسماء تطلق على ما ليس بعقل فى تيار النشاط الانسانى ؛ افرض أننى اخترت لنفسى « **هدفا** » قريبا من أهداف حياتى اليومية ، هو أن أكتب مقالة فى المذهب الانسانى وعلاقته بالعلوم الطبيعية ، فليس هذا الاختيار فى حد ذاته عملية « **عقلية** » ، لكنه اختيار كان يمكن الا يكون ، كان يمكن مثلا أن اختار موضوعا آخر للكتابة ، أو أن أختار عدم الكتابة اطلاقا ؛ الاختيار ارادة ، ورغبة ، وميل ؛ لكنه اذا ما تم ، أصبح الهدف المختار أمرا يريد أن يتحقق ، فكيف يكون ذلك ؟ ها هنا تبدأ العملية « العقلية » ترسم المراحل والخطوات ، حتى يتحول الهدف المختار من مجرد رغبة وميل الى واقع ماثل محسوس .

وأعود الى ما بدأت الحديث فيه ، وهو خشية أنصار العاطفة أن يؤدى طغيان العلوم الطبيعية الى وأد العاطفة ، فنقول انها على عكس ذلك تماما ، ستضع فى أيدينا وسائل كثيرة لتحقيق أهدافنا ــ ولا تنس أن الهدف قد اختارته العاطفة ولا دخل للعقل فيه ــ فبالعاطفة أردت ــ مثلا ــ أن أرقى بمستوى العيش فى أسرتى ، وبوسائل العلوم الطبيعية **(أى بالعقل)** استطعت تحقيق ماقد رغبت فى تحقيقه ، ولا تقل ان وسائل العلوم الطبيعية وتطبيقاتها منصرفة الى راحة الجسد ، ولا شأن لها بالجوانب الروحانية من الانسان ، لا تقل ذلك لأنه بغير الجسد لا ركوع ولا سجود ولا قراءة ولا بصر ولا سمع ، **فالجانبان اذن وجهان لكائن موحد واحد .**

٤

اختلاجة مذعورة نشهدها كلما سارت حضارة عصرنا خطوة نحو مزيد من العلم ومن التقنيات ومن المعامل ومن المصانع ، خشية أن تضيع على الانسان بساطة العيش أيام الرعى أو الزراعة اليدوية ؛ والبديل الذى يقترحه المشفق المذعور ، هو العلوم الانسانية لأنها هى التى تغرس القيم فى النفوس ، وحتى لو اضطرتنا الحضارة العلمية أن نزيد من اشتغالنا بالعلم الطبيعى ، فلابد عندئذ ــ هكذا يقول المشفق المذعور ــ من ادخال شىء من العلوم الانسانية تخفيفا من وقع الحياة العلمية الصناعية على حياة الانسان .

وهنا أيضا يحتاج الأمر الى شرح وتوضيح؛ فمتى تؤدى الدراسة ومتى لا تؤدى الى تكوين الانسان على النحو الذى نريده ، سواء كانت تلك الدراسة من العلوم الطبيعية أو كانت من العلوم الانسانية ؟ لماذا يظن أن دراسة التاريخ والجغرافيا والفلسفة تقيم الانسان متكاملا معتقدا فى القيم الانسانية العليا ، وأن دراسة البيولوجيا والكيمياء والطبيعة تفتت بناء الانسان وتفقده المثل السامية ؟

ان الأمر مرهون بالهدف المقصود ، وبطريقة الوصول اليه ، **فكل دراسة تشعر الانسان بانسانيته ، من حيث هو كائن حر الفكر حر الارادة ، يختار الأهداف كما يشاء ، ويفكر لتحقيقها بغير معوقات وحوائل ، لابد مؤدية آخر الأمر الى الانسان الذى يريده المذهب الانسانى؛** فليس الخوف من العلوم الطبيعية فى ذاتها ولا من العلوم الانسانية فى ذاتها ، بل الخوف هو من أن يدخل الدارس الى رحاب هذه العلوم أو تلك محدود النظر ، فيفقد بهذا التحديد أول شروط الحرية الانسانية ، وأعنى بهذه الشروط الأساسية أن يكون مطروحا أمامه فى الأفق من المبادىء

والأفكار ما يمكنه من الاختيار تحقيقا لأهدافه ؛ وهذا هو بعينه ما يقال انه موجود فى الدراسات الانسانية ومعدوم فى العلوم الطبيعية ، اذ يقال انهذه العلوم الطبيعية من شأنها التخصص الذى يضيق الأفق ويسد طريق الاختيار الحر بين ممكنات كثيرة ، لكن تحليلا أدق وأوفى للعلوم الطبيعية ومناهجالبحث فيها ، يبين أنها لو قدمت على الوجه الصحيح ، لأتاحت الفرصة نفسها ، من حيث اتساع الأفق وامكان المقارنة ، وحرية الاختيار ، التى تقدمها أية دراسة منهجية فى ميدان العلوم الانسانية .

ويقال فيما يقال ان العلوم الطبيعية من شأنها أن تحصر الانتباه والاهتمام فى جانب المنفعة وحده دون سائر الجوانب التى يجاوز بها الانسان فى حياته حدود المنفعة ، وبذلك النظر الجزئى الى طبيعة الانسان يفقد الانسان تكامله ، على حين ان العلوم الانسانية عادة تنظر الى الانسان فى فاعليته من حيث هو كائن متكامل ، يحب المنفعة ويحب الطموح ويحب الخيال ويحب التأمل ويحب أشياء كثيرة جدا مما يجاوز به قيود اللحظة الراهنة ؛ لكننا نقول ان العلوم الطبيعية اذا درست من **حيث هى دراسة للبيئة التىيعيش فيها الانسان ، فعندئذ سيدخل الانسان بكله ومجموعه فى الصورة ، ولا تكون البحوث العلمية بحوثا مجردة فى الهواء ، معزولة عن حياة الانسان الفعلية** ؛ وأحسب أن الصيحة التى تدعو العلماء بقوة الى أن يجعلوا علمهم فى خدمة الانسان ، هى صيحة ترد للعلوم انسانيتها التى أشفق المشفقون من ضياعها .

واننا لندخل فى مبحثطويل ، اذا طفقنا نعدد الجوانب الانسانية التىيمكن لعلماء الطبيعة ان يحققوها ، فضلا عن أنهم يهيئون « **للانسان** » بيئة أصلح لعيشه ، فهم فى كل جهد يبذلونه انما يستهدفون قيمة من القيم الانسانية العليا ، الا وهى قيمة « **الحق** » ، اذ يكشفون عن حقيقة العالم وأسراره ، وهم بحكم عملهم العلمى نفسه يتعاونون جماعات جماعات ، وهم يتجردون عن أهوائهم ونزواتهم ما داموا يعملون فى محاريب العلم ، ولا تلحق بهم نقيصة الهوى والنزوة الا حين يخرجون الى دنيا الحياة مع سائر الناس ، وهم أكثر من أى مجموعة أخرى من الناس ، ينظرون الى الماضى بعين التقدير الكامل ، لأنهم لا يستطيعون السير خطوة واحدة الا أن تجىء تلك الخطوة استمرارا الى طريق سلكه قبلهم السالكون .

العلوم الانسانية علوم ، والعلوم الطبيعية علوم ، هذه تدرس البيئة ، وتلك تدرس موضع الانسان من تلك البيئة مكانا وزمانا ؛ فهل نعيش لنرى يوما يفيق الانسان الى وحدته مع بيئته ، فتتدخل المجموعتان من العلوم فى جهد بشرى واحد ، لا يكون فيه عالم الطبيعة جاهلا بتاريخ الانسانية وأهدافها ، ولا يكون فيه دارس للانسان جاهلا بالبيئة الطبيعية التى يسكنها الانسان ؟ .

الاعلاء من شأن الانسان غاية متفق عليها ، لكننا قد أخطأنا فى سبيل تحقيقها خطأين ، وقع أحدهما فى ثلاثينات هذا القرن حين ظننا ان ذلك لا يكون الا اذا سلكنا السبيل نفسها التى سلكتها أوربا فى قرون نهضتها من عودة الى تراث اليونان والرومان ففاتنا أن المهم هو رجوع الأمة المعينة الى تراثها لتصل حاضرها بماضيها ، ولكل أمة تراث ؛ وأما الخطأ الثانى فنحن اليوم فى سبيل الوقوع فيه ، وهو التفرقة غير المشروعة بين علوم وعلوم ، بحيث تفوتنا الوحدة التى يجب أن تتسق بها جوانب الانسان كائنا واحدا ، فيه العاطفة التى تميل نحو أهداف ، وفيه العقل الذى يرسم مراحل السير مسددة نحو أهدافه .

زكى نجيب محمود

□ □

تريز عواد ..

في بيوت العنكبوت



ــ « **لست أدعى أننى قد خرجت من هـــذا الديوان « بفهم » واضح لكل ما ورد فيه** » هكذا قالت نفسى لنفسى ، وقد ظنت النفس القائلة أنها تصـــطنع التواضــــع أمام النفس السامعة .

ــ « **فهـــم** » ؟! لا عليـــك أن « **تفهمى** » ، لأن فهم الشعر جريمة تتل ، انه ازهاق لروحه ؛ انه تحويل للعاطفة الى نقيضـــها ، ونقيضـــها العقل ؛ انه مسخ وتشويه ...

فاطمأنت النفس الحيرانة ، وكان حسبها أن تعيش مع الشاعرة لحظات مسحورة فى « **بيوت العنكبوت** » ، تحس المناخ لا تقبض منـــه الا على ريح ؛ تحس الايحاء لا تسمع منـــه اللفظ الواضـــح الصريح ، تحس الوحدة واليأس يتصارعان مع الطموح والـــكبرياء ، تحس نبض المرتاعة ولهاث الفازعة ... الا ان هذا لهو الشعر فى غموضه الملغز ، وفى قيمانه المسحورة .

ها هنا فى هذا الديوان فتاة مزقها الحنين الى غائب مجهول ؛ أطبق عليها ما يشـــــبه الشتاء ببرده وصقيعه ، وغمامه وقتامه ، فأطفأ منها شموسا كانت مشرقة وضاءة **ذات ربيع وصيف** .

وذات ربيع وصيف ، كان لهـــا ما يشبه المأوى ، حين كانت فى نفسها طمأنينة وسكينة ، فدهمها الشك فنخر من مأواها أخشـــاب النوافذ والأبواب ، ثم جاء النمل فنقـــل الفتات والرفات الى معاجن الطين عند الجيران ؛ فما هو الا أن ابتلع الطوفان مدينتهـــا التى تعرت من أسوارها ؛ وهل ترك لهـــا الحب الغادر الخائب بابا توصده من دونها فتلوذ من حياتها بأمن ؟ .

ان الوحدة الموحشة لتلف فتاتنا من الرأس الى القدم ، انها فى خصلات شعرها التى تسطع عليها مصابيح الليل ــ والمصابيح هى كل ما بقى فى حياتهـــا من مصادر الضوء ، والمصابيح صبح خائن ــ وانهـــا (**الوحدة الموحشة**) فى قدميهـــا كالنعلين ؛ جفت من فتاتنا النضارة والفضاضة ، وباتت فى وحدتها تلك عودا من الحطب اليابس .

ان فتاتنا اليائسة اليابسة لتثور على نفسها ، وعلى العالم ، تثور على العالم لأنه قيود ، ولأنه خيبة رجاء ، وهى تكره أن ترى السقوف قد كتمت أنفاسها ؛ وتريد لهذه السقوف أن تنزاح ليخلو الطريق بينهـــا وبين الشمس ، « **سطحى منديل شمس أطويه حتى تتآكل شموع جسدى فى نهم الهجيرة** » .

لا ، لا ، ان الوحيـــدة الفريدة لا تريد لنفسها الا هـــذه الوحدة والتفرد ، فهيهات لجارها ــ وهو من برودة الطبع كأنه تجمد من ثلج ــ وهى من تفـــردها كالزئبق يأبى أن يمتزج بسواه ، هيهات لذلك الجار أن ينال منها شيئا .

ذلك هو عالمها الذى تثور على قيوده وبروده ، وأما نفسها التى تثـــور عليها فهى ما قد اندس فى حناياها من فطرة المرأة بكل تفاهاتها : من ضعف وغيرة وحنين الى الرجل الذى لا يستحق ؛ ولكن ــ وا أسفاه ــ انها زهرة غضة عصرتها السماء حين دنت من الحضيض فانطبقت عليه وطابقتـــه ؛ سماء ؟! تلك أوهام الحمقى ، فما أقرب الســـماء من الحضيض ! .

انها من يأسها فى غير لحظة راهنة تعيشها ؛ فلقـد التحم أمس حياتها بالغد ، حتى لم يتركا لها فى الحاضر الا لهفة اللهفانة على ماضى ذهب بغير عودة ، ومستقبل غائب مجهول ؛ ولكن فيم الأسى على حياة كلها أكاذيب ؟! للآخرين ان يسيلوا فى حلوقهم هذه الأكاذيب شرابا سائغا ، أما هى فهذه الأكاذيب فى عينهـــا أصنام ترفسها بقـــدميها أينما وجدتها قائمة على جوانب الطريق .

انها مفقودة بين غرباء ــ مع انها فى مدينـــة النور باريس ؛ لقد كان لصوتها نغمة ، لكن رنة النغم صدئت على احدى شفتيها ، وعلى الشفة الأخرى بنت الشـــوك العقيم ؛ أن باريس هذه لهى بلد الجنون المتوطن الأصيل « **فليس الجنون ســائحا فى باريس** » وانها لبلد الغربة والغرباء ، فليس الغريب فيها أجنبيا عابرا .

لكن هـــل رضيت الشـــاعرة بنصيبها ؟ لا ، لقـــد كانت تريدها « **عيشة تخمـــــة** » فلم تجدها ، فذابت فى ديوانها حسرات عطشى .

أم ترانى قـــد خرجت من ديوان « **بيوت العنكبوت** » للشـــاعرة **تريز عواد** ، بعسورة مغلوطة ؟ لو كان ذلك كذلك ، لكان الذنب ذنب هـــذا الشعر الجديد الملغز ، الذى لا يدع لقارئه مجالا للفهم الواضح ، وتلك هى احدى حسناته ومفاخره .

اذا كان التفلسف هو الرؤية الواضحة ، فأين هذه الرؤية من عصرنا ؟

الرؤيـــة الفلسفـيّـة عنـد ميرلوبـونتي

قد لا نرضى فى زماننا عن الفيلسوف ، وقد تتراءى لنا الفلسفة مجموعة من السحب ، لا تكاد تتلبد حتى تتبدد ثم تتعقد من جديد . ولكن ينبغى الا يغرب عنا أن التفلسف يتمثل بالأصالة فى البحث ، ولما كان البحث معناه أننا نسعى لرؤية أشياء نستطيع الحديث عنها ، **فالتفلسف هو الرؤية الواضحة** . فأين هذه الرؤية من عصرنا ؟ ان معظم الدراسات الفلسفية المعاصرة تعيش على تراث تيارات فكرية شتى ، وينصب اهتمامها على التماس الحجج لنصرة هذا المذهب أو ذاك .

وقد لا نغالى اذا قلنا ان التفكير فى هذا الاطار ينكص على عقبيه الى وراء ، والمفكرون ينفقون زهرة أعمارهم فى اجترار أفكار وآراء عفى عليها الزمن . وهذه والحق حالة من التدهور يؤسف لها ، لا تتفق مع دفعة التاريخ الى أمام . والدليل على ذلك أن الأفكار تشيع فيقبل الناس عليها ويشتد حماسهم لها ، ثم لا يلبث هذا الحماس أن يفتر وينضب ؛ فى هذه الأفكار معين الحياة . واذا بما يدعوه البعض حركة الأفكار تنقلب الى وحشة واغتراب ، أو الى جمود وركود ، أو يفلت العيار فتستحيل هياجا وجنونا وتنطمس بالتالى فى هذه الحركة الرؤية الواضحة التى هى دلالة التفلسف كما المعنا .

فماذا عسى أن تكون هذه الرؤية الفلسفية عند « ميرلو بونتى » ؟ لعل فى وسعنا أن نستشفها من ثنايا خواطره بصدد موضوعين أساسيين يشغلان الفيلسوف : **الله والتاريخ** .

مشروعية التأمل فى الله :

ففيما يختص بالتأمل فى الله : من الملاحظ أننا لم نعد نسعى للبرهنة على وجوده . وقد كان هذا السعى الشغل الشاغل **للقديس توماس والقديس أنسلم وديكارت** . ولم يعد للأدلة على وجود الله ما كان لها من بريق أخاذ . واقتصر مسعانا على دحض انكار الله ، بالبحث فى الفلسفات الجديدة عن منفذ يطل منه تصور موجود ضرورى ، فاذا استعصى ذلك وصمت هذه الفلسفات بالالحاد . وقد بذل مفكرون لامعون جهودا كبرى فى دراسة « **النزعة الانسانية الملحدة** » أو فى التعرف على مقاصد « **النزعة الالحادية المعاصرة** » . فالنزعة الانسانية الملحدة



دكتور محمد فتحى الشنيطى

لا تحل شيئا محل ما تهدم ، بل تقنع بهدم ما تبغى أن تهدمه كما نجد ذلك واضحا عند ((**نيتشه**)) . بينما النزعة الالحادية المعاصرة هى — فى رأى **جاك ماريتان** — نزعة الحادية ايجابية ، وحين نركز عليها المناقشة فقد يلوح أنها تحتوى اللاهوت الذى تحاربه وتأباه . فربما كانت نمطا من الايمان المقلوب — ان صح هذا التعبير — ينطوى على الايمان من خلال الانسان . وكأنا بالانسان يتصدى ليقوم مقام الله . مثل هذه النزعة ليست من الفلسفة فى شىء .

و ((**ميرلو بونتى**)) يرى أن الفلسفة تتبع سياقا آخر وهى من ثم تنحى من البداية ((**النزعة الانسانية البروميثية**)) Humanime prométhéer وتدير ظهرها للتأكيدات المنافسة للاهوت . فالفيلسوف لا يحق له الزعم بأن فى وسع الانسان أن يتخطى تخطيا حاسما وقاطعا المتناقضات الانسانية بحيث يملك شمول الرؤية . ان الانسان لا يعلم عن ذلك شيئا . فالعالم يبدأ ولا يحق لنا أن نحكم على مستقبله بما كان عليه ماضيه . وان فكرة القدر فى الأشياء ليست فكرة بقدر ما هى نزق وخرق . وان علاقاتنا بالطبيعة ليست علاقات ثابتة ، فان أحدا لا يملك أن يعرف ما فى وسع الحرية أن تنهض به ، ولا يستطيع أن يتخيل ما تكون عليه العادات والعلاقات الانسانية فى حضارة قد لا تجثم على انفاسها المنافسة ولا تستبد بها القدرة أو تتسلط عليها الضرورة . فهو لا يضع أمله فى أى قدر ولو كان قدرا مواتيا .

والانسان لا يكون انسانا اذا كنا نعنى به انه مبدأ مفسر نستعيض به عن مبادىء أخرى . فنحن لا نفسر شيئا بالانسان ، فليس الانسان قوة ، بل ضعفا كامنا فى قلب الوجود . وهو ليس عاملا كونيا بل هو المكان الذى تغير فيه العوامل الكونية اتجاهها فتغدوا تاريخا . فالانسان انسان فى تأمله لطبيعة لا انسانية ، وكذلك فى حبه لذاته . وينبسط وجوده الى أشياء لا حصر لها .

والفلسفة لا تقر أيضا ما يذهب اليه اللاهوت ، ذلك لأنه لا يسلم بامكانيات الوجود الانسانى . أعنى أنه لا يستخدم الدهشة الفلسفية الا كوسيلة يمضى بها الى تأكيد يقضى عليها . والفلسفة بهذا تفتح عيوننا على حقيقة أساسية : أن وجود العالم ووجودنا ، فيه من الاشكالات ما لا ننتهى أبدا من بحثه .



جاك . ماريتان

انبثاق الله فى الوعى :

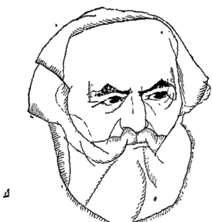
والفيلسوف لا يجهل مشكلة ((**انبثاق الله فى الوعى**)) ، بل يثبت هذه المشكلة ويضعها فى مكانها بعيدة عن الحلول التى وصل اليها . و ((**فكرة الموجود الضرورى**)) مثلها مثل فكرة ((**المـــادة الخالدة**)) أو فكرة ((**الانسان الكلى**)) تبدو فكرة ضحلة بالقياس الى انبثاق الظواهر على جميع مستويات الوجود وميلادها المتصل . وفى وسع الفيلسوف أن يفهم الدين كتعبير من التعبيرات عن الظاهرة المركزية ، ولكن أن نفهم الدين شيء وأن نفرضه شيء آخـــر . وصدق ((**ليشتنبرج**)) Lichtenberg ــ وهو الذى خصه ((**كانط**)) بالثناء مشيدا بخصب تأملاته ــ حين ارتأى أننـا لا ينبغى أن نؤكد الله أو ننكره وصـاغ ذلك فى عبارة حكيمة : « لا ينبغى أن يتخطى الشـك الحذر ، والا فربما غدا مصـــدرا للخطر » . **فالانسان يقيم فى وعى بذاته وبالعالم وبالآخرين ، وهذا الوعى تتحطم على صخرته التفســيرات والشروح المتضاربة . وبفضل هذا الوعى تنتعش بالحياة جزئيات من المادة والكلمات والأحداث . ويكون هذا الوعى اشعاعا متصلا ينعكس فى معرفة التاريخ .**

هذا الموقف الواعى يثير حملات ضارية تتهم احرار المفكرين بالالحاد ، بحيث أننـــا ما نكاد نستعيد تاريخ كلمة ((**الحاد**)) حتى نتبين أنهـــا كثيرا ما أطلقت جزافا على كل من جرؤ عـــلى زحزحة مقدسات اللاهوت من مكانها ، وكل من حرص على تعمق الله من ثنايا التأمل الفلسفى .

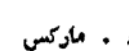
والفلسـفة فكر مفتوح ، وينبغى أن تظل كذلك دائما أبدا . والفكر المفتوح ينقض على الأصنام ، فاذا كان الانقضاض على الأصنام الحادا فانعم به من الحاد ! ويتساءل « **ميرلوبونتى** » : **هل الايمان معناه أن نرضخ لاله امبراطور يجيز الخير كما يجيز الشر ، يبرر الرق والظلم غير مبال بدموع الأطفال وغير عابىء بأنين الأبرياء لأنهـــا جميعا** ضرورات مقدسة ،بل ومضح بالانسان من أجل **العالم ؟** لا ، ان واجب الفلسفة أن تقف فى وجـــه الآلهة الزائفة التى أقامتها النزعة المسيحية فى تاريخنا ، وأن تحطم الأصـــنام متجهة بالرؤية الواضحة الى حيث يتجلى الله الحق .

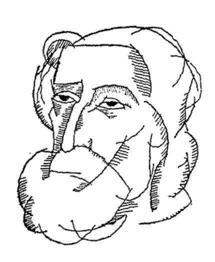
الفلسفة والتاريخ :

وفيما يتصل بالتاريخ يظهر البعض الفلسفة على أنها غدت يائسة مغلوبة على أمرها ، فالتاريخ قدر خارجى لا تملك الفلسفة ازاءه الا أن تنحنى صاغرة . والبعض يرى ان اســتقلال الفلسفة لا يتحقق الا اذا نأت عن ملابسات الحياة وغدت مــلاذا شريفـــا un Alibihonorable نلوذ به فى تأملاتنا البعيدة عن الواقع . **فالبعض يدافع عن الفلسفة والبعض الآخر يدافع عن التاريخ وكأنهما غريمان متطاحنان . ولكننا نجد أن ثمة عمـالقة فى الفكر الفلسفى عاشوا التاريخ وعاشوا الفلسفة ولم يجدوا مشقة فى أن يتساوق الاثنان .** ذلك أننا لو نظرنا الى التجربة الانسانية فى أعمـــاقها لما وجـــدناهما متنافسين تنافس الغريمين فاما أحدهما أو الآخر ، بل لارتأينا أنهما معـــا متكاملان .



ك . ماركس





ج . بشلار

لقد وحـــد « **هيجل** » من قبل بين الفلسفة والتاريخ فجعل من الفلسفة عقل التجـــربة التاريخية ، وجعل من التاريخ صيرورة الفلسفة . بيد أنه أبقى المعركة الناشبة بينهما مســـتترة مقنعة . فالفلسفة عنده هي المعرفة المطلقة هي المذهب وهي الكل ، والتاريخ الذي يحدثنا عنه الفيلسوف ليس هو التاريخ كما نعرفه أعني شيئا صنعه الانسان ، بل هو التاريخ الكلي المحتـوى والمكتمل ، هو اطار عام شامل يخلو من الحياة . وعلى العكس من هذا التاريخ كواقعة خالصـــة أو حادثة يدخل في النسق الذي يجسده الانسان حركة باطنة تمزقه . هاتان نظرتان بينهما لبس لا محالة ، وقد حرص ((**هيجل**)) على الاحتفاظ بهما معا . فعنده يبدو الفيلسوف أحيانا مجرد قارىء لتاريخ حدث من قبل ، فهو أشبه بعصفور المينرفا الذي يخرج مع نهاية النهار وعندما يتم انجاز العمل التاريخي . وأحيانا أخـــرى يبدو الفيلسوف هو الموضوع الوحيد للتاريخ من حيث كونه الوحيد الذي لا يخضع له والذي يفهمـــه ويصعد به الى مقام التصور .

ولعل اللبس هنـــا في صالح الفيلسوف ، فالتاريخ حين يخرج الى المسرح أمام الفيلسوف لا يجد هذا الأخير فيه الا المعنى الذي سكبه فيه من قبل ، فهو حين ينحني أمامه انما ينحني أمام نفسه . وهنا يحق لنا أن نطبق على ((**هيجل**)) ما قاله ((**آلان**)) Alain عن باعة النوم ، أولئك الذين يهبوننا نوما تمثل فيه الأحلام العالم تمثيلا دقيقا . فالتاريخ العالمي عند « هيجل » هو حلم التاريخ ، وكما في الأحلام كل ما نفكر فيه فهـــو واقعي وكل ما هو واقعي نفكر فيه . **ان التاريخ يجد معناه عند الفيلسوف فقط ، فالفيلسوف هو الذي يفكر في اندماج التاريخ والفلسفة ويشرعه .**

((البراكسس)) بدون انحراف :

ولا يتمثل جانب الابتكار في نقد ((**ماركس**)) ((**لهيجل**)) في جعل الانتاج الانساني محركا للتاريخ ولا في اعتبار الفلسفة انعكاسا لحركة التاريخ ، بل في كشف الحيلة التي يحتال بهـا الفيلسوف حين يبث في التاريخ نسقه لكي يجد هذا النسق فيه بعد ذلك . وبالتالي فميزة الفلسفة التأملية لا تعدو كونها في نظر ((**ماركس**)) واقعة تاريخية ، فهي ليست ايذانا بميلاد التاريخ . وفي رد ((**ماركس**)) على ((**هيجل**)) اكتشاف لمعقولية تاريخية مباطنة لحيـــاة الناس . فالتاريخ لم يعد نظاما للواقع يضيف اليه الفيلسوف الى جانب المعقولية حق الوجود ، وانما التاريخ هو البيئة التي يتشكل فيها كل معنى وبوجه خاص المعنى التصـــوري أو الفلسفي .

و ((**البراكسس**)) Praxis (**العمل**) هو هذا المعنى الذي يرتسم ارتساما *تلقائيا* في تقاطع الأفعال التي ينظم الانسان بها علاقاته مع الطبيعة ومع الآخرين ، وما يجري بين هذه الأفعال من تلاق . ولا يفوتنا أن ((**ماركس**)) يركز انتبـــاهه على تحليل الماضي والحاضر حيث ندرك بهـــذا التحليل في شبكة عبر مجرى التاريخ ، منطقـــا لا يوجه هذا المجرى من خارج ، بل ينبثق من هذا المجرى عينه ولا تكتمل صورته الا اذا فهم الناس تجربتهم ورغبوا في تحويلها . فنحن نعرف فقط من مجرى الأشياء ذاته أن هذا المجرى سيقضي لا محالة ان آجلا أو عاجلا على الأشكال التاريخية غير المعقولة ، وهي الأشكال التي تخفى في طياتها الخمائر التي ستقضي عليها .

ويرى ((**ميرلوبونتى**)) أن هذا القضاء على اللامعقول قد يفضى الى الفوضى اذا لم يثبت أن القوى التى تدمر هذه الأشكال هى قوى قادرة على أن تبنى منها أشكالا جديدة . فليس هنالك من ثم تاريخ كلى وانما المعنى التاريخى مباطن للحدث الانسانى ، ومن هنا يكون لهذا الحدث قيمة النبع الذى ينبع منه العقل . ولن تكون للفلسفة سلطة الشمول التى خصها بها ((**هيجل**)) ، بل لن يكون فى مستطاعها أيضا طبقا ((**لهيجل**)) أن تكون مجرد انعكاس لتاريخ سابق ..

و ((**ماركس**)) يرى أننا لا نهدم الفلسفة كمعرفة منفصلة الا ((لنحققها)) . فالمعقولية تمضى من التصور الى لب ((البراكسس)) الانسانى ، وتكتسب وقائع تاريخية معينة مغزى ، وتعيش الفلسفة هذه الوقائع .

وحين يأبى ((ماركس)) على الفكر الفلسفى سلطة الاحاطة والشمول ، لن يكون فى مستطاعه أن يحول ديالكتيك الوعى الى ديالكتيك الطبيعة . ذلك أن الانسان حين يقول ان هنالك ديالكتيك فى الأشياء فليس فى الوسع أن يكون ذلك كذلك الا فى الأشياء من حيث هو يفكر فيها . وتغدو هذه الموضوعية فى نهاية المطاف محض ذاتية لا مفر منها . ان ((ماركس)) لم ينقل الديالكتيك ويدفع به نحو الأشياء بل دفع به نحو الناس من حيث كونهم يرتبطون عملا وثقافة فى عملية تحول الطبيعة والعلاقات الاجتماعية . ومن هنا يرى ((ميرلوبونتى)) أن امكان Cuntingen الحادثة الانسانية لم يعد يشكل نقصا أو عيبا فى منطق التاريخ ، بل غدت هذه الحادثة شرطا له . فبدونها لا يعدو التاريخ أن يكون شبحا . ولو أن الانسان يعلم أين يمضى التاريخ لا محالة لما كان للأحداث الواحدة تلو الأخرى أهمية ولا مغزى ، وليس هنالك أمر نروى النظر فيه فى الحاضر ، فمهما يكن من أمر ومهما كان الحال ، فان هذا الحاضر يمضى نحو مستقبل محدد .

لن يكون لتاريخ معنى اذا فهمناه كما نفهم انحدار نهر تتدفق مياهه بفعل أسباب قاهرة نحو محيط يبتلعها . وكل لياذ بالتاريخ الكلى يقطع الطريق على الحادثة الجياشة بالحركة والحياة ، وهذا اللياذ قناع للعدمية . وكما رأينا أن الله يتعذر تصوره خارج العالم فكذلك لا يكون التاريخ خارج الانسان الا شبحا . **ان الله والتاريخ لا يعيشان الا اذا كان ثمة مشروع انسانى يتشكل فى صميم الوجود .**

ويؤكد ((**ميرلوبونتى**)) أنه اذا كان أخلاف ((**ماركس**)) لم يفهموه هذا الفهم ، واذا كان ((**ماركس**)) نفسه قد عدل ما كتبه فى شبابه ، عن أن يفهم على هذا النحو ، فان فى هذا انحرافا بمعنى البراكسس من حيث هو مباطن للأحداث الانسانية المتشابكة . فخارج هذه الأحداث لن نجد الا مطلقات عمياء وقوالب صماء بكماء .

الفيلسوف انسان يجيد الافصاح :

أخالنا بعد ما قدمناه مقدرين المهمة التى تنهض بها الفلسفة ، فلم تعد ثمة جدوى فى الاعتراض عليها بأنها تمضى متعثرة عرجاء . فالفلسفة تقيم فى التاريخ وفى الحياة وتبغى دائما أن تقع منهما موقع القلب النابض . **ولما كانت الفلسفة تعبيرا عن رؤية واضحة فلابد لها أن تبتعد عن المعبر عنه ابتعاد الفنان عن اللوحة ليرى فيها أروع مجاليها** . ان الفلسفة بناء تراجيدى من حيث كونها تحمل فى ذاتها نقيضها . ومن ثم فالفلسفة لا يمكن أن تكون قاطعة جازمة . والانسان الذى يقف موقف القطع والجزم ليس متفلسفا لأنه ليس لديه الا شىء واحد يتشبث به . أما الفيلسوف فلديه دائما أضواء يسلطها فى اهتمام وشغف على العقل والدين والعواطف .

ان الفيلسوف يفهم ويختار ، وهو ساخر وسخريته ليست هروبا وخذلانا بل هى افصاح عن التفتح والتحرر ودليل على مخالطة الحياة والأحداث . ومن هنا يتضح لنا أن أولئك الذين يعتقدون أنهم يخدمون الفلسفة بمنعها من التصدى لمشكلات العصر يسيئون الى الفلسفة أيما اساءة . وقد يمتدح البعض ((ديكارت)) لأنه لم يتخذ موقفا صريحا بين جاليليو ورجال الدين بدعوى أن الفيلسوف لا يحق له أن يؤثر فريقا على فريق وانما شغله الشاغل الموجود المطلق فيما وراء الطبيعة وفيما وراء اللاهوت . ولكن ((ديكارت)) حين لاذ بالصمت لم يتخط الأخطاء بل تركها ومن ثم شجعها .

ان المطلق الفلسفى معدوم القيمة ، وانما تتمثل الحركة الفلسفية فى التحام الفكر الفلسفى بالحادثة ، وصدق ((**آلان**)) فى حديثه الى تلاميذه : **((الحقيقة بالنسبة الينا نحن البشر حقيقة مؤقتة لأن نظرتنا قصيرة المدى ، فواجبنا أن نراها وأن نفصح عنها))** . ولا خلاف بين الفيلسوف وبين غيره من الناس فكلاهما يفكر الحقيقة فى الحادثة وهما معا ضد من يفكر فى الحادثة طبقا لمبادىء

صورية مصوغة وضد المغلوب على أمره الذى يعيش دون حقيقة .

ان الفيلسوف حين يتمرس بالعالم وبالتاريخ يسعى الى الروابط التى تربطه بهما . وهو لا يروم المعرفة المطلقة بل ينظر فى صورة العالم التى تتجدد فى اللحظات بتجدد الحياة وتستمر ويشتد ساعدها . وهو يفهم هذه اللحظات حين يتخطاها بحيث يغدو عالمه الخاص عالما عاما للجميع . وأسرار الفيلسوف أسرار كامنة فى كل انسان .

فماذا عسى أن يقوله عن علاقة النفس بالبدن أن لم يكن ما يحسه الناس جميعا حين يعيشون بالنفس والبدن وحين يخطون خطواتهم فى الحياة بالخير والشر ؟ وماذا لديه ليقوله عن الموت ان لم تكن خلاصة أقواله أن الموت محجوب فى الحياة ؟ الفيلسوف انسان متيقظ مفصح ، والانسان يحتوى فى صمت متناقضات الفلسفة التى يفصح عنها الفيلسوف .

محمد فتحى الشنيطى

ماكبث الجديد

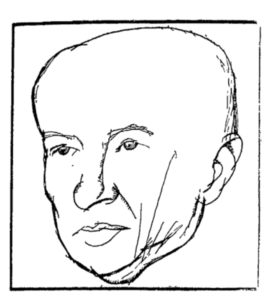


ان مسرحية « ماكبث » الحديثة بطولة **چون كليمنتس** John Clements والتى قام باخراجها « **ميشيل بنتال** » Michael Benthell فى الاحتفال المسرحى لمدينة شسستر الذى أقيم هذا العام ، هى احدى مسرحيتين عظيمتين ظهرتا فى وقتنا الحاضر عن رواية « **ماكبث** » ، وهى التى استطاعت أن تنتزع نفس الاعجاب والتقدير الذى حازته « **ماكبث** » الأولى عند عرضها فى « ستراتفورد » والتى اضطلع ببطولتها الممثل القدير « **لورنس أوليڤييه** » . وكان أوليڤييه قد أضاف تحويرا بسيطا فى مشهد الجريمة فى المسرحية . فقد اندفع خارجا الى الخلف بعد ارتكاب الجريمة مباشرة ، شأنه فى ذلك شأن « **سندرلاند** » الذى قام بأداء نفس الدور سنة ١٩١٢ ، وقد أخجل « **لورنس أوليڤييه** » بأدائه الرائع كل من تناول هذا الدور .

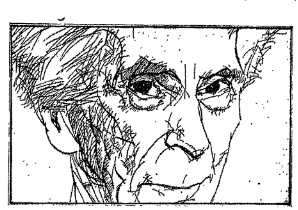
أما « **ماكبث** » كما قدمه لنا مستر « **كليمنتس** » فهو انسان عصفت به الأقدار منذ البداية ، فلدى مقابلتنا الأولى له عند المروج كانت عيناه مسهدتين من السهر ، ووجنتاه شاحبتين كتأثير مباشر للجرم الذى يملأ نفسه . وعبرت قسماته عن الشر كما فضحت نظراته ما يجول بخاطره من مكر ودهاء . وقد ذهب « **كليمنتس** » فى التعبير عن كل هذا الى أبعد مدى حتى ليعجب المرء ويتساءل عما يمكن أن يضيفه مستر « **كليمنتس** » من انفعالات أخرى بعد أن ارتكب الجريمة بالفعل . وها هنا تجرد مستر « **كليمنتس** » كلية من الشعور بالدهشة والاستغراب بعد حدوث الجريمة فكان منافيا بعض الشيء لشخصية ماكبث كما قدمها شكسبير ، وهى الشخصية الايجابية التى امتلأت عزما وتصميما ، كما اتسمت بالسطوة والقوة منذ البداية . ولكن ما أن ترتكب الجريمة حتى تتبدل هذه الشخصية وتنقلب رأسا على عقب فتركن الى اليأس ويهدها الخوف والفزع . ونجد أن مستر « كليمنتس » قد قلب هذا الوضع الطبيعى فقد امتلأ يأسا منذ البداية ، وحين حدوث الجريمة التى لم يستطع دفعها أو ردها نجده يتصرف ويثبت لنا أنه يمتلك القدرة على الاستمرار فى الحياة ، دون أن تؤثر عليه هذه الجريمة أدنى تأثير .

ولا يفوتنا أن نشير الى ما اتسمت به المناظر فى المسرحية من الحيوية والتدفق ، كما ظلت المسرحية متماسكة وبعيدة عن الانهيار الذى كان دائما ما يحدث قرب النهاية . وهذا التماسك جاء قويا على الرغم من شخصية « **ماكدف** » غير السوية . وكانت الخطب فى المسرحية تعبيرا واضحا وصريحا عن القوى العقلية الخطيرة والمتعبة فى نفس الوقت ، كما خلت من البلاغة المصطنعة . أما مستر « **كليمنتس** » فقد كان أكثر من رائع فى تمثيله لليأس والاستسلام ، وهزيمة « **ماكبث** » فى النهاية كانت صادقة وعادلة من وجهة النظر المسرحية ، كما كانت انعكاسا مباشرا للملل والضجر الذى سيطر على روحه واحبط نفسيته وحطم كبرياءه . وجاء أداء مارجريت جونستون Margaret Johnston لشخصية « السيدة ماكبث » رائعا فقد أضاف شيئا جديدا لهذا الدور ، كما أثر فى المتفرجين أعمق تأثير .

ج . مور



ب . راسل



التحليل

● التحليل فى الفلسفة يرتبط أشد الارتباط بالتوضيح لأنه لا يضيف الى معرفتنا معرفة جـديدة بقدر ما يبرز ويوضح ما نعرفه بالفعل بشـكل غامض ، وانمـا يجىء التوضـيح عن طريق ابراز بعض أو كل عناصر الموضوع الذى نتناوله بالتحليل .

● وفلاسفة التحليل لا يرفضـون الميتافيزيقا على أنهـا مجرد أقوال كاذبة : بل هم يسـقطونها تماما ويستبعدونها من ضمن العبـارات ذات المعنى : اذ أن عبارات الميتافيزيقا عندهم لا ترتفع الى مستوى القضية التى يمكن أن تحكم عليها بالصدق أو بالكذب .

● ولما كان الواقع الخارجى هـو مجموعة الوقائع الذرية الموجودة ، كانت اللغة التى يتكلمها الانسان خالية من المعنى الا اذا أخبرت عن ذلك الواقع الخارجى بشكل أو بآخر .

تعنى كلمة التحليل بصـفة عامة فك كل مركب الى أجزائه ، وتقابلها كلمة تركيب التى تعنى بناء كل من أجزاء ، أى ربط وتجميع عناصر الكلى المنفصلة فى وحدة واحدة شاملة . ويكاد يكون هذا المعنى هو المعنى ذاته الذى نجده لتلك الكلمة فى الفلسـفة ، **التى تعنى فك أو رد الموضوع الذى نتناوله بالبحث الى عناصره أو مصـادره الأوليـة سواء كان ذلك فكرة فى الذهن أو قضية من القضـايا أو عبارة من عبارات اللغـة أو واقعة من وقائع الحياة ، أياً كان الغرض الذى يسعى الانسـان اليه من وراء هذا التحليل .**

ولذا فالتحليل يختلف تبعاً لطبيعة الموضوع أو المركب الذى نحلله ، فهو قد يكون مادياً اذا كان المركب الذى نتناوله بالتحليل كذلك مثل التحليل الـكيميائى (**المـاء الى أكسـچين وهيدروچين**) ، أو عقليـا مثل تحليلنا لفكرة ما أو لمفهوم معين أو غير ذلك .



ج . آير

فى الفلسفة المعاصرة

دكتور عزمى إسلام

وعلى الرغم من أن فكرة التحليل تقابل فكرة التركيب فى المعنى والمفهوم بحيث تتبادر الواحدة الى الذهن دائما كلما استعملنا الأخرى ، فلا ينبغى أن نفرق بين هاتين الكلمتين بطريقة حاسمة لأنهما متكاملتان ، وذلك لأن ما هو تركيبى من ناحية هو تحليلى من ناحية أخرى . ففكرتنا عن العالم — مثلا — تكون تحليلية اذا أخذنا نحلل العالم الى الوحدات البسيطة التى يتكون منها . وتكون تركيبية اذا أخذنا فى أن نقيم عالما من وحداته البسيطة .

فليس ثمة فيلسوف تحليلى خالص ، أو فيلسوف تركيبى خالص ، وانما نصف الفيلسوف بهذه الصفة أو تلك بناء على ما اذا كان الطابع الذى يغلب على عمله تركيبيا أو تحليليا .

معنى التحليل

ومعنى التحليل فى الفلسفة يرتبط أشد الارتباط بالتوضيح لأنه لا يضيف الى معرفتنا معرفة جديدة بقدر ما يبرز ويوضح ما نعرفه بالفعل بشكل غامض ، وانما يجىء التوضيح عن طريق ابراز بعض — أو كل — عناصر الموضوع الذى نتناوله بالتحليل . ولقد قصرت فلسفة التحليل المعاصرة مهمتها على مجرد التوضيح (بمعنى التحليل) الذى يحدد ألفاظنا الفلسفية تحديدا لا يدع اسما فى اللغة بغير مسمى مما يمكن تعقبه بالحواس ، بحيث يصبح امكان تحقيق عبارة لغوية — بمطابقتها لما جاءت ترسمه أو تصوره من وقائع العالم الخارجى — شرطا أساسيا لصحتها .

والتحليل من حيث هو توضيح له أهمية كبرى لدى فلاسفة التحليل المعاصرين فى اظهار أن كثيرا من المشكلات التى تتحدث عنها الفلسفة بصفة عامة ، والميتافيزيقا بوجه خاص ، انما يرجع الى سوء استخدام عبارات أو ألفاظ معينة ، أو الى سوء فهم منطق اللغة على حد تعبير فتجنشتين فى هذا الصدد .

وتتلخص أهم السمات الأساسية لفلسفة التحليل المعاصرة فى :

١ ـ انها كانت بمثابة الثورة فى تاريخ الفكر والفلســـفة ، فقد انتقلت الفلسفة على أيدى فلاسفة التحليل من البحث فى مجال الموضوعات والأشـــياء الى مجال آخر يبحث فى الألفاظ والفلسفة . وبمعنى آخر أصبح عمل الفلاسفة هو أن يكونوا ـ على حد تعبير بلانشارد فى كتابه « العقل والتحليــل » ـ **فلاسفة للفلاسفة** ، ولذا تطورت الدراســـات الخاصـــة بمنطق الرياضيات والمنطق الرمزى ، وكذا الدراسات الخاصة بفكرة المعنى . لارتباطها جميعا بعملية التوضيح .

٢ ـ انها ليست مدرسة فلسفية بالمعنى الذى يفهم من المـدارس الفلســفية الكبرى ، لعدم وجود مبحث مشترك بين فلاسفة التحليل ، بل كان كل ما يجمعهم فى اطار واحد مشترك ، هو استخدام التحليل منهجا فى الفلسفة .

٣ ـ العـــداء الشـــديد للفلسفة المثالية والاتجاهات الميتافيزيقية ، وقد عبر ڤتجنشتين عن هذا المعنى بقوله « ان المنهج الذى يجب أن يسير وفقـــه الفيلسوف : هو الا يقول شيئا الا مما يمكن قوله .. وأن يوضح دائما لكل من يريد أن يقول شيئا ميتافيزيقيا أن ألفاظا معينة فى قضاياه ليس لها معنى » (**رسالة منطقية فلسفية ، عبارة رقم ٦ر٥٤**) .

وفلاســـفة التحليل لا يرفضون الميتافيزيقا على أنها مجرد أقوال كاذبة ، بل هم يسقطونها تماما ويستبعدونها من ضمن العبـــارات ذات المعنى . اذ أن عبارات الميتافيزيقا عندهم خالية من المعنى لا ترتفع الى مستوى القضية ذات المعنى التى يمكن أن نحـكم عليهـــا بالصدق أو بالكذب .

وفلاسفة التحليل يشتركون فى هذه السمة مع فلاسفة الوضعية المنطقية ، فقد عبر **آير** Ayer فى كتابه « **اللغة والصـــدق والمنطق** » (ص ٣٥) عن هـــذا المعنى بقوله « ان الاتهام الذى نوجهه للفيلسوف الميتافيزيقى ، ليس هو أنه يحاول استخدام العقل فى مجال يستحيل عليه أن يغامر فيه مغامرة مجدية ، بل هو أنه يقدم لنا عبارات لا تستوفى الشروط التى لابد من توافرها لكى تكون العبارات ذات معنى » .

ويؤكد آير المعنى ذاته فى مقال له عن « **أصـل الميتافيزيقا** » بقوله « ان هناك كثيرا من الناس يتحدثون حديثا خاليا من المعنى وهم لا يعرفون أنه خال من المعنى ، وهذا واضح تمام الوضوح فى الميتافيزيقا » . وهذا هو نفس المعنى الذى أكده رودلف كارنب فى مقـــال له جعل عنوانه « استبعاد الميتافيزيقا » .

٤ ـ ان فلاسفة التحليل بصفة عامة كانوا من دعاة الدقة والوضوح ، وكان بعضهم مثل **رسل ورامزى وڤتجنشتين** من علماء الرياضة ، وكانوا يهدفون جميعا الى اعطاء لغة الفلسفة نوعا من الوضوح والدقة مثل الوضوح والدقة الموجودين فى المنطق الرياضى .

٥ ـ انهم جميعـــا كانوا يجمعون على أهمية اللغة وتحليلها وتوضيحها ، وهذا ما عبر عنه **ڤتجنشتين** بقوله أن أغلب مشـكلات الفلســـفة انما ينشأ عن سوء فهم منطق لغتنا .

ولتوضيح ما سبق سأعرض فيما يلى لثلاثة فلاسفة من أعلام فلســـفة التحليل المعاصرة ، مبينا معنى التحليل عندهم ، هم چورچ مور ، وبرتراند رسل ، ولدڤيج ڤتجنشتين :

أولا : چورچ مور (١٨٧٣ ـ ١٩٥٨)

يذهب مؤرخو الفلســـفة المعاصرة الى أن حركة التحليل المعاصرة تبدأ بظهور مقال لمور عام ١٩٠٣ بعنوان « **رفض المثالية** » الذى نشر **بعد ذلك** عام ١٩٢٢ مع مجموعة مقالات أخرى له فى كتاب بعنوان « **دراسات فلسفية** » ، على أساس رفضه للمثالية الهيجلية والمثالية الجديدة التى بدأت تظهر فى انجلترا منـــذ عام ١٨٧٠ وكانت تتمثل فى فلسفة كل من برادلى وجرين ، كما كانت متمثلة من قبل فى فلسفة **باركلى** . وكان نقده للفلسفة المثالية بمثابة منهج جديد فى معالجة مشكلات الفلسفة ، وهذا ما جعل منه فيما بعـــد الرائد الأول لفلســـفة التحليـــل المعاصرة .

والفلسفة عند مور بصـــفة عامة ليست الا توضيحا لمـــا نعرفه بالفعل (أى ما نعرفه بواسطة الادراك المشترك) ، وليست هى كشفا عن حقائق لم نكن نعرفها من قبل . وقد ذهب مور الى أن هذا التوضيح يتم بواسطة التحليل ،

أى تحليل عبارات اللغة وألفاظها التى نصوغ فيها كل معارفنا وأفكارنا .

والتحليل هو التعريف عند مور ، وهو فى هذا الصدد يقول فى مقاله ((**ردى على النقاد**)) (انك حين تعرف أو تحدد فكرة ما أو مفهوما ما ، فذلك معناه أنك تحلله) ، وانما يكون تعريف الفكرة باحصاء أجزائها البسيطة ، أو حدودها البسيطة التى لا يمكن تعريفها .

ولذا فالتحليل عنده لا يؤدى الى معرفة جديدة تضيف شيئا الى ما عرفناه بالفعل بواسطة الادراك المشترك ، انما هو يوضح هذه المعرفة لاظهار العناصر التى تتكون منها عباراتنا والفاظنا ، وبيان ما اذا كانت مما يتفق والفهم المشترك أو لا يتفق .

والتحليل بالنسبة لمور لا ينصب على الألفاظ من حيث هى ألفاظ ، بل على المعانى والأفكار التى تعبر عنها هذه الألفاظ ، وهو يعبر عن هذا المعنى بقوله « أن ما أعنيه بالتحليل دائما ينصب على الفكرة أو القضية لا على التعبير نفسه » .

وبهذا المعنى لا يكون التحليل عنده هو الترجمة ، فليس المقصود بالتحليل وضع كلمة مكان كلمة أو عبارة محل أخرى مساوية لها فى المعنى فقط ، بل لابد وأن تكون العبارة الثانية أكثر وضوحا من العبارة الأولى بحيث تكون الثانية تحليلا للأولى ولا تكون الأولى تحليلا للثانية . وهذا ما عبر عنه **ويزدم** فى مقال له بعنوان ((**طريقة مور فى التحليل**)) (انك تحلل القضية « ق » لو وجدت عبارة أخرى « ق ١ » تكشف عن مكنون « ق » نفسها) وتعرف العبارة الأولى باسم موضوع التحليل ويسميها **بول آرثر** باب فى كتابه ((**عناصر فلسفة التحليل**)) باسم « المشروح » ، بينما تسمى العبارة الثانية بعبارة التحليل ويسميها باب باسم ((**الشارح**)) . ويكون التحليل صحيحا كلما اتجه نحو ما هو أوضح بصفة عامة .

والغرض الأساسى من التوضيح ، وبالتالى من التحليل ، عند مور هو ازالة الغموض الذى قد يكتنف بعض العبارات . فمن الصواب مثلا ان أقول انه مادام الفيل حيوانا ، فالفيل الأسود يكون حيوانا أسود ، لكنى أخطىء اذا قست على ذلك قولى انه مادام الفيل حيوانا ، فالفيل الصغير يكون حيوانا صغيرا . لأن العبارتين على الرغم من تشابههما فى التركيب اللغوى ، مختلفتان فى التركيب المنطقى . فقولى (**الفيل حيوان أسود**) مؤلف من عبارتين منفصلتين هما : ١ ــ الفيل حيوان ٢ ــ الفيل أسود ، أما قولى (الفيل حيوان صغير) فيتألف من عبارتين احداهما لا تفهم الا بالمعنى النسبى هما : ــ ١ ــ الفيل حيوان ٢ ــ الفيل أصغر من متوسط الفيلة ، اذ ليس هو بالصغير اذا قيس الى مملكة الحيوان بصفة عامة لأننا ننسب فى هذا القول ، الفيل الى أفراد فئة معينة هى فئة الفيلة بحيث نشير بذلك الى علاقته بها ، قولنا ان الفيل أسود لأنها عبارة حملية تصف الفيل بصفة ما ولا تنسبه الى غيره .

ثانيا : برتراند رسل(١٨٧٢ ــ)

يعتبر رسل من أكبر دعاة منهج التحليل بين الفلاسفة المعاصرين وذلك لتطبيقه هذا المنهج التحليلى بالنسبة لكثير من مجالات الفلسفة وخاصة فيما يتعلق بموضوع وجود العالم الخارجى وباللغة والفكر .

فهو يرد العالم الخارجى ويحلله الى وحدات صغيرة هى الوقائع ، والوقائع عنده ليست أشياء جزئية بل تتركب من الأشياء وصفاتها وعلاقاتها ، فاذا قلت « هذا أبيض » فاننى أتكلم عن واقعة لا عن شىء ، لأننى أتكلم عن شىء متصف بصفة معينة ، واذا قلت « هذا الشىء بجانب ذلك » فاننى أخبر عن واقعة تشير الى شيئين ارتبطا بعلاقة معينة .

ويستمر رسل فى التحليل فيذهب الى أن الأشياء نفسها ليست بسيطة ، بل مركبة يمكن أن تنحل الى سلسلة من الحادثات ، فالجسم المادى ليس الا خطا من حادثات معينة (**زمانية مكانية**) ، أو هو تاريخ يمتد عبر الزمن ولا يمكن فهم وجوده الا على ضوء هذا الامتداد الزمنى المتغير لخطة بعد أخرى . ويحلل رسل اللغة على نفس النحو الذى يحلل به العالم ؛ فكما أن العالم يتكون من وقائع ، فكذلك اللغة تتكون من قضايا تتناول وقائع العالم الخارجى .

ولما كان العالم مؤلفا من وقائع بسيطة كثيرة ، كانت القضية البسيطة هى الوحدة الأولية فى اللغة التى تدل أو تشير الى الواقع

البسيطة فى العالم . أو هى كما يسميها رسل بالقضية الذرية التى لا يمكن أن تنحل الى ما هو أبسط منها ، والتى ــ كما يعرفها رسل فى كتابه ((**معرفتنا بالعالم الخارجى**)) ــ تثبت أن شيئا معينا يتصف بصفة معينة أو أن أشياء معينة ترتبط بعلاقة ما مثل القول بأن « هـذا أبيض » أو « هذا بجانب ذاك » .

واذا ما ركبنا قضية جديدة من مجموعة من هذه القضايا الذرية أو أجرينا عليها اجراء ما سميت القضية الجديدة فى هذه الحالة بالقضية المركبة مثل القول « اذا أبرق البرق سـقط المطر » أو « غابت الشمس ونزل المطر » .

وعلى ذلك فصدق القضية المركبة يعتمد على صدق أجزائها أو القضايا البسيطة التى تتكون منها ، ولذا فنحن اذا ما أردنا أن نتثبت من صدق أى عبارة تصادفنا ، علينا اذا كانت قضية ذرية أن نرجع الى الواقع لنرى مدى مطابقتها له . أما اذا كانت قضـية مركبة ، فعلينا أن نشرع فى تحليلها الى القضايا الذرية التى تتألف منها ما دامت القضية الذرية وحدها هى التى يمكن المطابقـة مباشرة بينها وبين الواقعـة الخارجية التى تقابلها .

ولما كانت أغلب عبارات اللغـة من النوع المركب ، فاننا ندرك مدى الفائدة التى تتحقق من استخدام منهج التحليل .

ثالثا : لدفيج ڤتجنشتين

الواقع أن فلسفة التحليل المعاصرة تجلت بشكل أكثر وضوحا فى فلسفة ڤتجنشتين ومن تأثر بهمن فلاسفة تحليل اللغة العادية ، وذلك لأنه يربط بين الفلسفة والتحليل . **فالفلسفة عنـده منهج يتبع فى تناول المشكلات وليست تفكيرا نظريا تأمليـا يهدف الى اقامة نسقات فلسفية متماسكة . انها طريقة لحل المشكلات عن طريق تحليل عبارات اللغة التى تتم فيها صياغة تلك المشكلات** ، ولقد عبر ڤتجنشتين عن هـذا المعنى بقوله « ان موضوع الفلسفة هـو التوضيح المنطقى للأفـكار ... ولا تكون نتيجة الفلسفة عددا من القضايا الفلسفية ، انما هى توضيح للقضايا » وبقوله أيضا « أن المشـكلات الفلسـفية يتم حلها ــ لا باعطائها تفسيرا جديدا ــ بل بواسطة ترتيب وتنظيم ما نعرفه بالفعل ، فالفلسفة معركة ضد البلبلة التى تحدث فى عقولنا نتيجة لاستخدام اللغة » وهذا معناه أن التحليل عند ڤتجنشتين لا يضيف الى معرفتنا معرفة جديدة ، بل هو مجرد طريقة توضح ماله معنى من كلامنا وما لا معنى له ، حتى يتسنى لنا أن نتكلم كلاما له معنى ونترك مجرد اللغو جانبا . وهذه هى وظيفة الفلسفة عنده فنراه يقول « ان الفلســفة تبين بيانا واضحا عما يمكن التحدث عنه . وكل ما يمكن التفكير فيه على الاطلاق ، يمكن الحديث عنـه بوضوح ، وكل ما يمكن أن يقـال يمكن قوله بوضوح » .

والتحليل عند ڤتجنشتين ــ كما يتمثل فى ((رسالته المنطقية الفلسفية)) ــ يعتمد على رد ما هو مركب الى عناصره الأولى أو وحداته الأولية البسيطة التى لا تنحل الى ما هو أبسط منها سواء كان هذا المركب هو العالم أو اللغة أو غير ذلك .

كما أن التحليل يعتمد فى فلسفته المتأخرة ــ التى تتمثل فى كتابه ((**أبحاث فلسفية**)) ــ على معرفة الطرق التى تستخدم فيها الألفاظ بالفعل ، حتى لا نستعمل كلمـة ما فى سياق مخـالف للسياق الذى كان من الواجب أن تستخدم فيـه منعا للبس وتحاشيا لظهور المشكلات . وقد عبر ڤتجنشتين عن هذا المعنى فى أكثر من موضع من كتـابه المذكور وخاصة أثناء تحديده لمعنى تحليل صور التعبير المختلفة بقوله « ان سوء الفهم المتعلق باستخدام الألفاظ يزول اذا ما اسـتبدلنا صورة تعبير بصورة تعبير أخرى .

والواقع أن تحليل اللغـة كان هو الهدف الأساسى من فلسفة ڤتجنشتين بصفة عامة ، الأمر الذى جعل كل تحليلاته مثل تحليله للعالم أو للفكر فى خـدمة هـذا الغرض الأصلى ، أو تعبيرا له .

فتحليله للغة كان يحتاج ــ فى نظره ــ الى دعامة تسنده ، وتستمد فى الوقت نفسـه أصولها من الواقع الخارجى ، الأمر الذى جعله يلجأ الى تحليـل فكرتنا عن العالم مبررا بذلك تحليله للغة ، وهـذا ما ذهب اليه فى بداية رسالته المنطقية الفلسفية حين يقول ان ((**العالم هو جميع ما هنالك**)) ، أى أنه يتكون من كل ما هو موجود وان كان وجود هذه الموجودات

يتبدى فى شكل وقائع لا أشياء بسيطة منفصلة . ولذا فالعالم عنده « هو مجموع الوقائع لا الأشياء » أى أن الواقعة هى الوحدة الأولى التى ينتهى اليها تحليل العالم ، وان كانت هى نفسها مكونة من أشياء . ويسمى ڤتجنشتين الواقعة فى هذه الحالة بالواقعة الذرية . ولا تناقض هناك بين أن تكون الواقعة الذرية بسيطة ، وأن تكون مكونة من أشياء فى الوقت نفسه . لأن الواقعة الذرية بسيطة من حيث هى أبسط مستوى من الوقائع يمكن أن ينتهى اليه تحليلنا للعالم ، وهى مركبة بمعنى أنها تتكون من أشياء أو عناصر بسيطة .

أما لماذا لم يقل ڤتجنشتين بأن العالم ينحل الى أشياء لا الى وقائع ، طالما أنه يتكون من وقائع والوقائع تتكون من أشياء ، فذلك يرجع الى أن الأشياء عنده ليس لها وجود منفصل عن الوقائع التى تدخل فى تكوينها . « **فمن جوهر الشىء أن يكون مكونا ممكنا لواقعة ذرية ما** » ، ولذا « فالأشياء تتضمن امكان حملها لأى حالة من حالات الواقع ، وكما أننا لا نستطيع تخيل الأشياء المكانية خارج المكان ، ولا الأشياء الزمانية خارج الزمان ، فكذلك لا نستطيع أن نتخيل شيئا ما معزولا عن امكان ارتباطه بأشياء أخرى » .

والأشياء لا تتكوم فى الواقعة الذرية ، بل هى تترابط على نحو أو آخر « ففى الواقعة الذرية تتشابك الأشياء أحدها بالآخر كحلقات السلسلة أو هى ترتبط بعضها ببعض على نحو محدد » .

هذه الوقائع الذرية هى الأساس الذى نستند اليه فى حديثنا عن العالم ، بل فى حديثنا بصفة عامة ، وفى حديثنا العلمى على وجه الخصوص ، لأن القضايا التجريبية العلمية هى كل ما يمكن قوله فقط عند ڤتجنشتين . وكل ما يمكن قوله عنده هو ما يأتى رسما للواقع الخارجى .

ولما كان الواقع الخارجى هو مجموعة الوقائع الذرية الموجودة ، كانت اللغة التى يتكلمها الانسان خالية من المعنى الا اذا أخبرت عن ذلك الواقع الخارجى بشكل أو بآخر ، أى الا اذا كانت ــ بمعنى أدق ــ رسما للوقائع الذرية التى ينحل اليها العالم .

وقد لزم عن ذلك أن تكون الوحدات الأولية التى يجب أن تنحل اليها اللغة لكى تصور هذه الوقائع الذرية البسيطة وتقابلها ، قضايا بسيطة لا تتكون من قضايا أخرى أبسط منها أسماها ڤتجنشتين بالقضايا الأولية .

والمقابلة بين القضية الأولية من جانب ، وبين الواقعة الذرية من جانب آخر واضحة جدا فى فلسفة ڤتجنشتين ، فكما أن الواقعة الذرية تتكون من أشياء ، فكذلك تتكون من القضية الأولية من أسماء تشير الى هذه الأشياء وتسميها .

وكما أن الأشياء ترتبط فى الواقعة الذرية على نحو أو آخر ، فكذلك تترابط الأسماء فى القضية الأولية على هذا النحو أو ذاك بحيث تجىء رسما (**صادقا أو كاذبا**) لما هو موجود فى الواقع .

وكما أن الوقائع الذرية منفصلة مستقلة بعضها عن بعض بحيث « لا نستطيع من وجود أو عدم وجود واقعة ذرية ما ، أن نستنتج وجود أو عدم وجود واقعة ذرية أخرى » ، فكذلك القضايا الأولية عنده ، مستقلة منفصلة بعضها عن بعض « فلا يمكن استدلال أية قضية أولية من قضية أولية أخرى » .

فعلى الرغم من اهتمام ڤتجنشتين بتحليل اللغة ، وجعلها بمثابة الهدف الأساسى من فلسفته ، الا أن اقامة « **فلسفة للغة** » لم تكن هدفا له ولا جزءا من هذا الهدف . وهذا هو نفس الاتجاه الذى نجده لدى فلاسفة التحليل اللغوى المعاصرين الذين تأثروا بتحليله للغة مثل **جلبرت رايل الذى ينتهى الى أن وظيفة الفلسفة ليست الا مجرد تحليل لعبارات اللغة ، بغرض معرفة السبب الذى يؤدى الى ظهور مشكلات الفلسفة . وچون ويزرم الذى يذهب الى أن السبب فى وجود مشكلات الفلسفة انما يرجع الى استخدام الفيلسوف للغة على نحو يختلف عن النحو الذى تستخدم به فى الحياة اليومية .** وفريدريش ڤايزمان الذى ينتهى الى نفس الرأى السابق .

والواقع أن الاتجاه التحليلى عند فلاسفة اللغة العادية المعاصرين ، على الرغم من أنه استمرار للبداية المنهجية التى بدأها ڤتجنشتين ، الا أنه انتهى فى الوقت نفسه على أيديهم الى بعض النتائج الفلسفية الجديدة .

عزمى اسلام





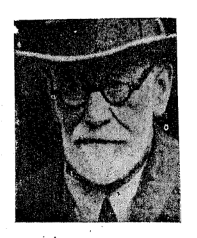
بافلوف

النظرية السلوكية في طورها الجديد ..

دكتور فخري الدباغ

رسالة من الموصل
الجمهورية العراقية





س . فرويد

هل يصبح علم النفس علماً تجريبياً خالصاً، كالفيزياء والكيمياء وبقية العلوم الطبيعية الأخرى . ؟!
أم يظل مرتبطاً بالنظريات الفلسفية صادراً عن المدارس الفكرية ؟!
هذه هي الأزمة المنهجية التي يعانيها علم النفس الحاضر، ونحاول طرحها في هذا المقال .

بينما ينشغل الفكر البشرى هذه الأيام بالفلسفة الوجودية وأهمية الذات وعالمها الخاص .. وبالغاضبين .. وبالثائرين .. وبكل ما يحدثه الفكر الفردى الخاص بالسلوك البشرى ..

وبينما يزداد أنصار مدرسة التحليل النفسي واللاشعور اقتناعا بوجود الرغبات الكامنة التى تؤثر عن قرب أو بعد ، وبصورة مباشرة أو غير مباشرة ، فى أفعالنا وتصرفاتنا ، ومن ثم فى أعمالنا الأدبية والفنية ..

وبينما تقترب الصفات الخارقة للعقل البشرى — من قراءة أفكار والتليباثى ، وظواهر ما فوق الاحساس الطبيعى ، ورياضة اليوجا ، والسيطرة على الحسيات الجسمية .. الخ — ، بينما هى تقترب رويدا رويدا الى حيز الدرس العلمى والتجارب النفسية المختبرية ..

نجد نشاطا لا يفتر بين علماء نفس آخرين اختاروا سبيلا مختلفا لتفسير السلوك البشرى الطبيعى والمرضى . واتخذ هذا النشاط فى العشرينات الأخيرة صورا ووسائل فى ((**العلاج السلوكى**)) تختلف كثيرا عما ألفناه من أساليب العلاج النفسى . ففى بقع علمية من أمريكا ، وفى **معهد مودزلى** من جامعة لندن .. ، وفى أوربا واستراليا وجنوب افريقيا ، تعمل جماعة من علماء النفس على اثبات وتوسيع نظريتهم فى السلوك البشرى وطريقة علاجه ((**سلوكيا**)) أيضا . وفى سنة ١٩٦٠ أصدر **البروفسور آيزنك** ، أستاذ علم النفس فى جامعة لندن كتابه الموسوم بـ (**العلاج السلوكى والعصاب**) ، ضم بين دفتيه مجموعة الأبحاث العلمية التى قام بها معظم من يتبعون المدرسة السلوكية الحديثة . وكان الكتاب مهدى الى :

((**ذكرى جون ب واطسون**))

واتسون ، السلوكى الأول

كان جون برودس واتسون (١٨٧٨ ــ ١٩٥٨) تلميذا حاذقا فيعلم النفس يعمل مع أساتذته المشاهير : **تيتشنر ، وديوى ،** **وانجل** . حصل على الدكتوراه فى علم النفس من جامعة شيكاغو ، وأصبح أستاذا لعلم النفس فى جامعة (**جونز هوبكنز**) منــذ سنة ١٩٠٨ الى ١٩٢٠ . وأجرى خلال تلك الفترة تجاربه الشهيرة وأسس مدرسة السلوكيين فى علم النفس التى لاقت هجوما عنيفا من بقية المدارس النفسية لشدة تزمتها وضيقها وماديتها . ومرت السلوكية القــديمة بفترة من الخمود والســكون ، وأصبحت شبه منسية مهملة ، الى أن تناولها تلامذة واتسون والمعجبون بآرائه الجريئة وأجروا عليها تعديلات كثيرة ، بل أضافوا اليها الكثير من تجاربهم بحيث لم يبق من الســلوكية القديمة الا الاسم فقط . وبذلك ظهرت المدرسة السلوكية الحديثة على صورتها الحاليـــة وبدأت تضم أنصارا من كل أنحاء العالم ، وأن كان الطريق أمامها لا يزال شاقا والمشاكل التى تعترضها معقدة وكبيرة . وقد كان بالامكان أن يتوصـــل واتسون الى نتائج أوسع وأكثر شمولا من اســتنتاجاته الأولى لولا أنه اعتزل العمـــل الأكاديمى فى سنة ١٩٢٠ وتفرغ للتجارة والعمل الحر .

نظرية واتسون « الآلية » :

كان واتسون مشبعا بالفكر النفسانى السائد فى عصره . **فنظرية فرويد واللاشعور** اجتاحت العالم من جهة ... ، وعلم النفس الوظيفى له مروجوه .. ، والشعور وتحليل الشعور قائم على قدم وساق فى أمريكا وألمانيا وعلى الأخص فى مختبر لايبزج النفسانى تحت اشراف (**فندت**) ــ ودعى بعلم النفس التركيبى .. ، وطريقة التأمل والاستبطان كانت الوسيلة الســائدة للتوصل الى معرفة محتويات الشعور وأجزائه ووصف العمليات العقلية الجارية فيه . ولم يقتنع واتسون بما كان يجرى ، اذ كان يصـــبو الى علم نفس لا تتجاذبه التأملات أو الفلسفات أو الانحيازات الفكرية الشــخصية .. ، وهــكذا ظهــرت الســلوكية الأولى «الكلاسيكية» فى سنة ١٩١٢ ــ ١٩١٣ : « .. لتبدأ خطوة جديدة نظيفة فى علم النفس تختلف عن النظريات المعروفة والمفاهيم والاصطلاحات الجارية .. وبذا نرمى عمليـــة الاستبطان جانبا ونبدأ علما موضوعيا تجريبيا يماثل العلوم الطبيعية الأخرى كالفيزياء والكيمياء فحسب .. » على حد تعبير مؤسسها واتسون . وكانت آراؤه ومحاضراته الأولى بمثابة البيان السلوكى أو « المانيفستو » للمذهب السلوكى .

اذن كل ما ظهر من اتجاهات نفســـه لم تف بالغرض فى اعتقاد واتسون ، الا الاكتشاف الجديد فى روسيا ، فى الفسيولوجيا ، الخاص بالأفعـــال المنعكســـة ، وهو الاكتشاف الذى أضاء له الطريق وكان أساس نظريته . ذلك هــو علم الأفعـــال المنعكسة وتجارب كل من (**بافلوف**) و (**بختريف**) منذ ســـنة ١٨٧٠ على الحيوانات . فمن الأفعال الانعكاسية البسيطة الموروثة استطاع **بافلوف** بناء انعكاسات « شرطية » معقدة عليها وذلك بالتجربة والتعليم الموقوت والمتكرر للحيوان . وتجاربه تلك دعته الى المطالبة بعلم نفس تجريبى حيوانى وانسانى أيضا . وفى أمريكا ، استجاب **واتسون** للنداء ، بل كان عقله المدقق يبحث عنه دائما . وما الفرق بين الحيوان والانســـان ؟ .. أليس بالامكان اختلاق ظروف علمية لاجراء التجارب فيها ؟ .. ، الا يمكن جعل علم النفس « **موضوعا** » للدراسة خاضعا للتجربة والمقاييس كالفيزياء والكيمياء ؟ . **اعتقد واتسون أن بالامكان دراســـة الانسان بطريقـــة موضوعية بحتة ،** بل آمن باستحالة قياس الشعور والوعى بالضبط والدقة العلمية المرجوة ما لم نسلك سبيل الموضـــوعية . لذلك علينا أن ندرس السلوك كما نراه « **خارجنا** » واقعيا . أما أية دراسة أخرى للشعور والوعى فهى فاشلة لا محالة لأنهـــا غير دقيقة وغـــير مجردة من عوامل كثيرة تؤثر فى أمانتها . ودعا واتسون الى دراسة الانسان ككل وعلاقة سلوكه بمحيطه . واستكثر بعض الباحثين على هذا النوع من الدراسة أن تعتبر « **علم نفس** » مدرسة متكاملة ، بل « علم سلوك » فحسب ، أو « فسيولوجيا » لا غـــير .

واطلق عليها **دنلاب** Dunlap **علم الحركة** praxiology واســتعمل **هنتر** Hunter **اصــطلاح « علم قيـــاس الانسان »** Anthroponomy

وقد كان الشعور والوعى ــ ولا يزالان ــ عنصرين مهمين فى علم النفس والفلســـفة . وكان تعريف علم النفس فى أوائل تطوره أنه « علم الوعى والشعور » . وأيد هـــــذا التعريف (وليم جيمس) وتبنـــاه . وكان يعنى بالوعى كل العمليات العقلية من احساس وأفكار وانطباعات عقلية ورغبـــات وعواطف وارادة وفعل .. ، أى جميع مقومات التجربة التى نعيها فى لحظة ما . لكن سلوكية واتسون أضفت معنى خاصا على الوعى وقصدت به : « كل وعى حاد نابه ومستجيب .. » ، أى كل ما يختلف عن حالة الخمود والنوم والتخدير . وقد رد واتسون بعنف على الادعاء القائل ان سلوكيته هى مجرد فسيولوجيا وقال ان الفسيولوجيا تبحث فى وظائف الأعضاء ، أما السلوكية فلا تهتم بهذا قدر ما تفسر سلوك الانسان ــ كله ــ تجاه محيطه . ثم راح يبين نظريته فى التفكير والوعى والشعور ..

العقل والتفكير عند السلوكية القديمة :

كانت الفكرة المسلم بها والمقبولة عن التفكير والشعور أنهما العملية العقليـــة التى تنتج عن حافز أو مجموعة حوافز قبل أن تظهر فى ســـلوك مرئى ، اذ أن الحوافز اما أن تؤدى الى « **ســـلوك** » واضح وعاجل واما أن تمر بفترة من التمهل والتريث فى الدماغ دون أن ينتج عنها سلوك آنى . وفى هذه الفترة « الكامنة » يفترض الباحثون أن التفكير والشعور قائمان فى العقل دون ما رد فعل سلوكى



تجاه الحوافز المذكورة : فكأن السلوك يمر فى فترة من توقف وقتى يقوم عوضـه خلالها ما نسميه بالاحساس أو الشعور ، أو التفكير .

لكن السلوكية فى نظرية واتسون تقول ان السلوك حين لا يكون آنيا أو ظاهرا للعيان ، فانه باطن وقائم فى الوقت نفسه ، وليس خامدا . فنحن مثلا قد « نتكلم » اجابة للحافز ، وقد « نفكر » فقط دون كلام مسموع . ولكن ، ألسنا فى هذه الحالة الثانية نفكر « بالكلمات » ؟ .. أليست المعانى التى تمر فى عقلنا « المزعوم » هى عين الكلمات التى يمكن أن نتلفظها بصوت مسموع ؟ . تفكيرنا اذن كلمات ، كلماتنا الصامتة « غير المسموعة » هى تقلصات وانبساطات فى الحبال الصوتية ، وحبالنا الصوتية تتقلص بشدة اذا صرخنا وتتراخى رويدا رويدا الى حد الهمس .. ، وتتضاءل حوافزها العصبية الى حد غير مرئى وهنا تحدث الحالة التى نسميها « **بالتفكير** » أو « **بالشعور** » على أنها ـ أى الحبال الصوتية ـ لا تزال فى حالة تقلص وانبساط غير مرئى ، ولا يزال التفكير عبارة عن ظاهرة وموضوع تقلصات وحركات وكلمات . فالتفكير هو « **كلام صامت** » ..

وما يحدث فى الكلام الضمنى الداخلى هذا ينطبق أيضا على كل ظواهر السلوك الأخرى . أى أن التفكير والوعى والشعور والاحساس والعواطف ما هى الا « حركات وفعاليات داخلية تحدث فى الجهاز العصبى » استجابة لحافز ما وتؤدى وظيفة ما يدعى بالشعور والفكر .

وما يحدث لنا انما يجرى فى أجزاء جسمنا وليس فى دماغنا ـ فى أطراف جسمنا وليس فى مركزنا أو ما يدعى ب « عقلنا » . فتفكيرنا الصامت هو ما يجرى فى الحنجرة والبلعوم واللسان من حركات كلامية دقيقة جدا . وقد أضاف واتسون « البلعوم واللسان » الى الحنجرة بعد أن اعترض عليه وانتقده آخرون وجابهوه بحقيقة دامغة هى قدرة الأشخاص الذين استؤصلت حناجرهم على التفكير دون الحنجرة . ثم انتهى واتسون بعد كل هذا الى التأكيد على أنه لا يحق لنا ـ كعلماء نبتغى **الدقة والموضوعية** ـ أن ندرس السلوك عن طريق التأمل الداخلى أو الاستبطان أو تحليل سلوكنا نحن بالتفكير فيه ، بل يجب أن ندرس السلوك كموضوع خارجى خاضع لقوانين فسيولوجية وتشريحية وفيزيائية . ولا يمكننا أن نتوصل الى ذلك الا بايماننا أن **ما** يحدث فينا هو « **استجابة** » لحافز من المحيط أى من البيئة . وكان الاهتمام الشديد بالمحيط من قبل السلوكية القديمة واهمال أثر الوراثة سببا لتسمية السلوكية « ألواتسنية » باسم « المذهب المحيطى »

حدود الوراثة لدى السلوكيين :

والوراثة لدى السلوكيين الأوائل مهمة فقط من ناحيتها التركيبية ـ الفسيولوجية فحسب . فالانسان يرث صفات جسمية خاصة لها قابلية « تيسير أو اعاقة ظهور الامكانيات العقلية » .. ، ولكننا لا نرث تلك الصفات الفكرية بل انها تجيئنا بالتجربة أو « العادة » أو بالانعكاسات الشرطية . وما رصيدنا من الوراثة الا مجموعة من الانعكاسات العصبية الأولية التى يمكن أن تبقى كما هى أو تخفت ، أو أن تمر بعمليات « **شرطية** » لتتكاثر وتكون الاستجابات المعقدة الأخرى التى تبدو للناظر وكأنها موروثة بينما هى مكتسبة فى الحقيقة . انها تبدو موروثة لأن هذه العمليات الشرطية تبدأ بمرحلة مبكرة جدا . وحيث ان السلوك البشرى يعتمد كليا على سلسلة من الانعكاسات الشرطية فان التجربة والصدفة والعادة هى التى تقرر قابليات الفرد ودرجة تكيفه .

لكن السلوكيين ، وأن اتفقوا على المبادىء الأساسية فى نظريتهم ، فانهم اختلفوا فى تفسير عملية الانعكاسات الشرطية . فالجماعة التى كانت تفسر السلوك بالاعتماد على « الانعكاسات الأولية » والشرطية وبنائها المعقد المتدرج (وهى النظرة الفسيولوجية) ، كانت تضم واتسون نفسه ولويب ، وبافلوف ، ولاشلى . والجماعة التى كانت تعتبر « العادة » أس السلوك (وهى النظرة السيكولوجية) ، كانت تضم كلا من : كاتل ، وثورندايك ، و وودورث ، وتيرمان ، ودنلاب . والجماعة الثالثة التى تنظر الى السلوك « كتجربة حياتية » متكررة (وهى النظرة الاجتماعية) ، كانت تضم كلا من : ديوى ، وبود ، وكانتور ، وبرنارد ، وديربورن .

أما أشد الجماعات تزمتا فهى التى اعتبرت السلوك نشاطا فسيولوجيا وبناء مركبا من مجموعة انعكاسات . وكان أعنف أعضائها هو (واتسون) الذى نفى وجود الشعور والوعى ، ودعا مشاعرنا كلها وتفكيرنا ب « **استجابات** » للحوافز . فما نراه من ضياء ما هو الا « **استجابة للضوء** » . ويحاول واتسون أن يثبت كيف أن العواطف « **الموروثة** » تعد على الأصابع .. فللطفل عواطف أولية محدودة جدا ، أما التعقيد الذى يبدو للمتأمل **فهو عملية مكتسبة متسلسلة** جاءت عن طريق

الانعكاسات الشرطية . واذا شئنا الدقة فهنالك ثلاثة انفعـــالات موروثة فقـط نجـدها لدى الطفل الانسانى الرضيع ، وهى :

اولا ـ الخوف . والخوف الأولى الوحيـــد « غير المشروط » هو الخوف من الضجيج والخوف من فقـــد التوازن .

ثانيا ـ الغضب . ولا يمكن اثارته الا بالتدخـــل فى الحركات الجسمية للطفل .

ثالثا ـ الحب . وهو استجابة للحوافز التى تؤثر فى المناطق الحسية الاســتلذاذية فى الجسم . أما كل ما نعرفه من عواطفنا الزاخرة والمعقدة فهى عمليات ثانية وانعكاسات شرطية مبنية على الأولى عن طريق التجـربة أو العادة أو الشرط .

السلوكية والاستبطان :

قلنا ان واتسون كان تلميذ لـ (**تيتشنر**) Titchener (١٨٧٦ ـ ١٩٢٧) . الذى تزعم مدرســة علم النفس الوظيفى وروج طريقـــة الاستبطان فى البحث النفسى . وقد سادت طريقـــة التأمل الداخلى والاستبطان تلك الحقبة من تاريخ علم النفس اعتقادا من بعض علماء النفس ان ما يجرى فى الدماغ من عمليات عقلية ، وكل ما يدخل تحت ظاهرة الوعى والادراك لا يمكن دراستها الا عن طريق التأمل ـ اى أن المفـــكر نفســـه يدرس عمليات فكره وانفعالاته ويصفها بدقة . وهو أقدر على هذا الوصف من غيره . فالاستبطان يجعل من الوعى عمليـــة خاصة تتعلق بالشخص المتأمل . ودرجة صدقه ودقة ملاحظاته ترشدنا نحن الى ما يجرى فى عمليات الدماغ . والباحث الجيـــد هو من يجد له أفرادا دقيقى الملاحظـة أمناء فى اعطاء تقـــارير عن انفعالاتهم وأفكارهم فى كل ظروف التجارب النفســـية « المختبرية » (العمليـــة) التى يتعرضون لها . وقد لا يستطيع شخصان أن يصفا وعيا واحدا ، لذلك كانت للتجربة الذاتية الصدارة فى استقاء المعلومات . والخبرة الفردية هى ما تتوخاه طريقـــــة الاستبطان .

وكان (**تيتشنر**) يدافع عن الاســتبطان كوســـيلة حيوية فى علم النفس . ويسوق لذلك مثلا : الأذن البشرية والاصوات . فللأذن البشرية قابليـــة محدودة لسماع الأصوات وذلك حسب درجة الذبذبات الصوتية التى تصلها . اذن ، فالأصوات (كذبذبة تجيئنا من الخارج) يمكن أن تســـمع أو لا تسمع ، ولا يمكننـــا معرفة ذلك ودراسة تأثير الصوت على الأذن البشرية ما لم نستخدم الانسان نفسه ليعطينا « تقريرا » عما يسمعه ، وهـــذا هو معنى الاستبطان . فالانسان كفرد ، وكذات مستقلة عنصر لازم لوصف التجربة الذاتية للحافز وأثره ، ولذلك دعاها (**تيتشنر**) أيضا بـ « **علم النفس الوجودى** » .

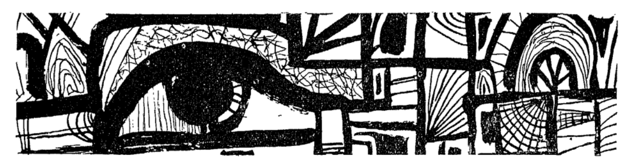
وكان الاستبطان وسيلة الفلاسفة الانجليز فيما قبل ذلك ، من أمثال هوبز و جون لوك وباركلى و هيوم ، ثم علماء النفس من أمثـــال فندت و كولبى و تيتشنر . واختفت « مدرسة » الاستبطان شيئا فشيئا ولم يبق لها الا اتباع قلائل فى منتصف القرن الحالى وما بعده . ولم تكن مدرســـة خاصـــة فى الحقيقة بل كانت اسلوبا خاصا فى الدراسة النفسانية . ولعل الأصح أن يقال ان الاستبطان قد تحول الى الفلسفة الوجودية التى تجعل من التجربة الذاتيـــة حدثا خطيرا فى العلاج النفسى . ولا يزال الاستبطان متبعا لدى مدرسة « الجشتالت » والظاهريين وفى اختبارات الذكاء التى تعتمد على التقارير الشخصية .

وكان أول من هاجمته السلوكية القديمة ، جماعة علم النفس الذين يلجـــأون الى الاستبطان اذ اعتبرت الاستبطان أقل السبل العلمية لدراسة السلوك . فاذا كان السلوك البشرى هو استجابة لمجموعة حوافز ، فان « التفكير » فى « السلوك الآنى » مغالطـــة ، لأن التفكير لا يشهد حالة السلوك فى لحظة بل « ما حدث » قبل زمن وجيز . كما أنه لا يعتبر تذكرا لذلك الســـلوك ، لأن السلوك الآنى لم يكد يتجاوز وعينا الحالى . فما جدوى دراسة عاطفة ما بالاستبطان ومجرد تفكيرنا فيها يجعلها تتضاءل وتختفى عن نطاق الدرس ؟ .. أليست هـــذه المحاولة هى كما قال (**وليم جيمس**) : « كاضـــاءة المصباح لمعرفة كيف يبدو الظلام » ؟! كل ذلك يدل على مقم وسيلة الاستبطان ويشجع السلوكيين أكثر وأكثر على دراســـة السلوك كموضوع فحسب ـ كظاهرة خارجية .

وكما ظهرت السلوكية كرد فعل لطريقة الاستبطان ، فانها بدورها ، خلقت لها مدارس معارضة واتجاهات قوية ضدها كمدرسة الجشتالت فالظاهرية والوجودية فى علم النفس ، هـــذا بالاضافة الى خصوم السلوكية الأوائل من مدارس علم النفس التحليلى لفرويد ويونج ، وعلم النفس الغائى (القصدى) لمكدوجل .

ظهور السلوكية الحديثة :

عاشت السلوكية الكلاســـيكية مع حيـــاة واتسون الأكاديمية تقريبا ، أى منذ سنة ١٩١٣ الى حوالى سنة ١٩٢٥ ، وأحدثت هزة عنيفـــة فى الفكر النفسانى ووصلت الى قمة الشهرة فى بضع سنين ، بل تمكنت أن تقتسم مناصـــفة مع مدرســـة التحليل النفسى لفرويد المفكر النفسانى العالمى . وكان لشخصية واتسون ذاتها الأثر البالغ فى ذلك . غير أن تزمتها ، والتزامها الجامد بالناحيـــة الموضـــوعية فحسب ، وتقيـــدها بالمعادلة



البسيطة : الحافز ـ الاستجابة .. ، ثم توقفها النسبى عن اظهار أو تقديم أفق جديد أو فكرة محـدثة .. من أسباب فتور علماء النفس والتلاميذ عن الاهتمام بها . وقد أصدر واتسون خلال تلك الفترة ثلاثة كتب مهمـة بالاضافة الى المحاضرات والمقـالات ، وهى « **السلوك** » سـنة ١٩١٤ ، و « **علم النفس فى نظر سـلوكى** » سنة ١٩١٩ ، و « **المذهب السلوكى** » سنة ١٩٢٤ .

لـكن تلامـذة واتسون المخلصين أحسوا باللمحات العبقرية فى نظرية واتسون ، وأدركوا ما فى خباياها من امكانات علمية للبحث والتوسع . وهكذا ظهرت السلوكية الحديثة بقيادة (**كلارك هل** C. Hull) ، وسادت الولايات المتحدة الأمريكية وامتدت الى انكلترة وغيرهما من المراكز العلمية فى أوربا وأفريقيا واستراليا . وتمثل أبحاث (هل) ـ وهو أستاذ علم النفس فى جامعـة ييل الأمريكية ـ الدواسة الكلاسيكية لمدرسة السلوكيين الحديثين ولنظرية التعلم الحديثة . وفى جامعة (ييل) بدأ (هل) تجاربه ومعه : سبنس ، و ميللر ، و دولارد ، وكذلك سكينر و تولمان .

وقد اعتبرت « السـلوكية الحديثة » الوعى بمثابة « الادراك المباشر » أو « التجربة الآنية » لمحتوى وعمل الدماغ . وهى تؤيد السلوكية القديمة فى أنه لا طريق الى دراسة هذا الوعى الا بالتجربة العلمية الموضوعية المقننـة ، والتجربة هى التى تحـدث تحويرا فى جهازنا العصبى ، وهى العملية التى ندعوها بـ « التعلم » . فالتعلم يحتل المكانة العظمى فى سلوك الحيوان والانسان ـ وفى علم النفس بالطبع . والسلوكية الحـديثة زاوجت بين السلوكية القـديمة والأسلوب العلمى الرياضى . وقد وضعت لذلك معادلات وفرضيات تؤدى بعد التجربة الى نظرية علميـة ثابتة . والحقيقة أن أبحـاث (هل) وحدت بين عنصرين أساسيين فى السلوك هما :

أولا ـ الانفعـال والاقبـال على اللذة Hedonisn ، وهو ما دعاه (ثورندايك) بقانون النتيجة Law of effect أو ما أطلق عليه حديثا بـ « التعزيز والـ Reinforcement

ثانيا ـ قانون المصاحبة أو الاقتران Associationism ، وهو ما اكتشفه كل من بافلوف وبختريف وكان ميـدانا لتجاربهما على الحيوان ، فأصبح الأساس الذى بنى عليه واتسون نظريته .

وهكذا جمع (**هل**) بين العنصرين السلوكيين وخرج بنظرية سلوك حـديثة منسجمة ومنسقة يمكن الدلالة عليها بمعادلة رياضية رمزية تخضع الى كثير من التجارب والاستنتاجات . والمعادلة على أبسط صورها هى :

الفعل (أو السلوك) = العادة × الدافع

فالدافع (سواء أكان الاحساس بالجوع أو الميل الى السيطرة أو القوة ، أو اشباع الغريزة الجنسية) هـو الذى يحرك عاداتنا ويحورها الى القيام بفعل أو الاتيان بعمل . لكن المسألة طبعا ليست بهذه البساطة ، لأن عوامل دقيقة أخرى تدخل فى المعادلة كالحوافز المفاجئة والتثبيط والاستجابة .. الخ الخ . على أن المعادلة احتفظت بقوتها وتماسكها النظرى والعلمى الى يومنا هذا ، وجعلت من « التعلم » أو « السلوك التعلمى » مدرسـة تلوح أمام المدارس الأخرى واثقة بمنطقها العلمى الرياضى .

فما الذى أضافته السلوكية الحديثة الى القديمة !

أولا ـ لم تنكر السلوكية الحديثة الشعور والوعى . ويعتبر السلوكيون الوعى ظاهرة بشرية خاصة . فالانسان يعى ويميز بين مختلف الأعمال المعقـدة ويستجيب لهـذا التمييز . والانسان يعى ، ويدرك أنه يعى ، ولا يتم هذا الادراك الا عند الانسان الناضج .

ثانيا ـ دعا واتسون الى تطبيق التجارب الحيوانية على الانسان ، أما السلوكية الحديثة فقد عممت التجارب الحيوانية بحيث أجرتها على الانسان ذاته .

ثالثا ـ اهتم واتسون بمعادلة مبسطة هى : الحافز ـ والاستجابة ، أى أنه اعتبر السلوك انعكاسا لا غير . على أن السلوكيين الحـديثين اهتموا بالعوامل الأخرى التى تدخل ما بين الحافز ـ الاستجابة وهى الدوافع والرغبات ، كالجوع والعطش والألم والجنس والفضول والاكتئاب .

رابعا ـ استند واتسون الى تجارب (بافلوف) فى الانعكاسات الشرطية ، بينما تصرف السلوكيون الحديثون بتلك التجارب وأعادوها ووسعوها وزادوا فى تفاسيرها ومدلولاتها ..

خامسا ـ كانت نظرية واتسون شبه اقتراحات وأفكار لامعة حادة جريئـة ، طورها السلوكيون الحديثون الى نظرية علمية متماسكة .

سادسا ـ انتقلت السلوكية الحديثة فى العشرينات الأخيرة من حيز التفكير النفسانى النظرى والمختبرى (المعملى) الى حيز العلاج النفسى التطبيقى ، وبذلك ظهر أسلوب جديد فى العلاج النفسى دعى بالعلاج « السلوكى » Behaviour Therapy

العلاج السلوكى :

أكثر ما يدور النقاش فى العلاج النفسى حول كيفية معالجة أنواع العصاب من قلق وحصر ومخاوف . وكان (فرويد) وأنباعه يعتبرون العصاب وجها ظاهرا لعقدة باطنة ، أى سلوكا يتخذه العقل الباطن ليتمكن بواسطته أن « يتكيف » ويواجه مصاعب الحياة . ويحدث العصاب عن طريق عملية نفسية هى الكبت الذى يتم ضمن اللاشعور . وعلاج العصاب يكون باكتشاف أسباب الكبت وافهامها للمريض لكى يستطيع أن « يتكيف » مرة أخرى بدون رد فعل عصابى ، وذلك بالتحليل النفسى .

وكان العصاب فى نظر **بافلوف وسيمينوف** يفسر على أساس تجاربهما فى الانعكاسات . فالعالم الخارجى هو الذى يدير فعاليات الدماغ (وهى نظرية محيطية أيضا) . والعصاب « اضطراب فسيولوجى » قبل كل شىء . ويكون علاجه بـ « اعادة تنظيم » لشخصية المريض وذلك تحت تأثير المخدر لكى يصبح « الوعى » تحت سيطرة الطبيب المعالج . أى أن علماء الاتحاد السوفييتى لا يؤمنون بأن الانسان عبد غرائزه كما توحى نظرية فرويد .

وجاءت السلوكية الحديثة ومعها معادلة (هل) لتفسر العصاب تفسيرا أقرب الى نظرية بافلوف . فالعصاب لديها ما هو الا « عادة » تعلمها الفرد بالتجربة وظروف الحياة . ولكنها عادة « غير تكيفية » وغير مفيدة ولا جذور لها فى اللاشعور كما يدعى فرويد . اذن ، نحن نواجه « عادة » لا أساس لهما فى العقل الباطن ، اذ لا وجود للباطن . وما علينا الا أن « نزيل » العادة فلا يتبقى لدى المريض شىء ، ولا يغدو مريضا . فاهتمام السلوكيين يقتصر اذن على « السلوك » بحد ذاته دون الاعتماد على المريض أو علاقته بالطبيب المعالج ، بينما يعتمد التحليل النفسى على « الكلام » والعلاقة العاطفية بين المريض ومعالجه .

ولنعد الى تجربة واتسون الشهيرة فى الأدب النفسانى ، وهى قصة الطفل (ألبرت) الذى كان مولعا باللعب مع الحيوانات الأليفة كالقطط والفئران البيض . وما فعله واتسون هو أن اختلق حادثة شرطية بأسلوب بافلوف . فقد وقف خلف الطفل ألبرت بينما كان ذاك يلاعب فأرا أبيض وأحدث صوتا مخيفا ، فأدخل الى عقل الطفل « عادة الخوف » من الفأر « الأبيض » ، لأن الخوف المفاجىء « اقترن » آنيا باللعب مع حيوان « أبيض » . وهكذا أصبح اللون الأبيض عامة والحيوانات ذات الفراء الأبيض خاصة مصدر خوف لألبرت ، أى أنه (تعلم) الخوف بالانعكاس الشرطى فاكتسب (عادة العصاب) . فالعصاب عادة « غير تكيفية وغير مفيدة » ، لأن الخوف من فأر أبيض لا يجدى على الفرد شيئا ، أما الخوف من الأفعى مثلا فهو عادة « مفيدة وتكيفية » غير عصابية لأنه خوف يفيد الانسان ويحذره من خطر الأفاعى ! . وما الانسان ـ أى انسان ـ الا كالطفل ألبرت يمر فى حياته اليومية ، وفى كل لحظة ، بتجارب عديدة منها ما يؤثر فيه الى درجة اكتساب عادة العصاب .

ويرمى العلاج السلوكى الى خلق جو علاجى بحيث « يفقد » الانسان العصابى تلك العادة تدريجيا ، فيكتسب الشفاء .

هكذا لخص (**آيزنك**) Eysenck النظرية السلوكية فى العلاج النفسى فى المحاضرة التى ألقاها على الجمعية الطبية ـ النفسانية الملكية فى انكلترة فى تموز (يوليو) ١٩٥٨ ، وهاجم فيها التحليل النفسى وجسم نواقصه واعتبره علاجا « بحكم الزمن » ـ أى بمنطوق المثل القائل : « الزمن كفيل بحل المشاكل » . وبين آيزنك ان ما يستغرقه التحليل النفسى من أشهر وسنين لا يحقق اكثر مما يحققه الزمن الطويل فى حل مشاكل الناس !! . **وكان من المآخذ التى أبرزها فى النظرية الفرويدية وغيرها ، انعدام الاحصائيات والدراسات المنسقة والمقارنة ، وعدم استعمال الأسلوب العلمى الموضوعى التجريبى فى التوصل الى النتائج والقرارات .** فالتحليل النفسى فى نظره « عقيدة » لا تستند على أسس منطقية أو تجريبية . ثم تقدم بالطريقة السلوكية كبديل للتحليل النفسى فى علاج العصاب وقال انها الطريقة « السريعة والناجحة والدائمة النجاح .. » .

ولنعد الى الطفل ألبرت المصاب بالعصاب .. ، كيف نعالجه بالطريقة السلوكية ؟ .. المسألة بسيطة : لو وضعنا الفار الأبيض على بعد قدم من ألبرت لطار شعاعا وارتعش خوفا . أما لو وضعنا الفأر على بعد أمتار منه لكانت درجة الخوف أقل . ولما كان ألبرت يحب الحلوى .. ، فلو قدمنا له الحلوى لشغله « حب » الحلوى عن « خوف » الفأر الأبيض . فما علينا اذن الا أن نقدم الحلوى ونضع الفأر على بعد أمتار منه ، وفى كل تجربة أو « جلسة علاجية » نقرب الفأر منه بضع بوصات . وبالتكرار .. وبالعادة .. وبالتعلم ، يألف (ألبرت) منظر الفأر الأبيض ويزايله الخوف تدريجيا الى أن نصل يوما ما ـ وهو لا شك قريب ـ فنجده وبجانبه الفأر الأبيض بدون خوف . لقد « أزلنا » عادة العصاب ، فلم يعد وجود للعصاب اذن .

بهذا الأسلوب المبسط ، وبغيره ، وبدراسة ظروف كل عصاب ، نستطيع أن نمهد الى تجربة علاجية يكون فيها المريض موضوعا للتجربة خارج نطاق المعالج النفسانى

ومتحـــررا من تأثيره العاطفي . وقد تفنن الباحثون السلوكيون في الوسائل التي يمكن بها « محو » العصاب من المرضى في حـدود معادلة (هل) وبهدى من تجارب بافلوف . وكانت مجموعة الأمراض العصابية التي حاولوا علاجها ما يلي : المخاوف المرضية المتعددة (كالخوف من الأماكن المغلقة أو المكشوفة ومن عبور الجسور أو ركوب الطائرة ..) ، وأنواع الانحـراف الجنسي ، والتبول اللاارادي ، والتـأتأة الكلامية ، وتشنج يد الكاتب ، والحصر ، والادمان على المخدرات . ومن الأسماء اللامعة في ميدان العلاج السلوكي نذكر : آيزنك وجماعته في لندن وهـم ، كنـدريك ، جـونز ، ماير ، برودهرست ، و (وولب) Wolpe ولازاروس في جنوب أفريقيـا ، و (ييتس) Yates في استراليا ، ومارى جونز في جامعة كولومبيا .

السلوكية الحديثة بين ناقديها :

لم تسلم السلوكية الحديثة من نقد عنيف متواصل من قبل المدارس الأخرى وخاصة مدرسة فرويد في التحليل النفسي وهي الهدف المقصود من كل نقدات السلوكيين . وقد أظهر الفرويديون رحابة صدرهم لنظرية السلوكيين وقالوا أن معظم ما قاله الســلوكيون صــحيح علميا ولا نجادلهم فيـــه ، غير أنهم استعملوا « اصطلاحات » تخالف اصطلاحاتنا وأغمضوا عيونهم عن ظواهر مشتركة بيننـــا . فازالة العادة بالطريقة السلوكية « القسرية » لا يضمن عـــدم نكوص الانسان الى نفس العادة بعدئذ أو الى مرض آخر كما سنرى في المثال القادم . وقد تخلينا عن طريقـة العلاج بالتنويم المغناطيسي منذ الايام الاولى لاعتبارنا اياه طريقة شبه قسرية في العلاج . كما أن وجود المعالج (السلوكي) مع المريض لا يمكن أن يخلو من علاقة ثقة وعاطفـــة بين الاثنين وهي ذات التأثير الحساس في العلاج النفسي — والوجودي أيضا . واذا كانت العادة هي التي يهتم بها السلوكيون ، فما العادة الا نتيجــة التجربة والخبرة التي يتعرض لها الفرد باحتكاكه مع غيره وظروف مجتمعه . والتجربة والظروف الاجتماعية هي ما نعول عليه في تفسير ردود الفعل لدى (**الأنا والأنا الأعلى**) Ego and Super Ego .

وقبل بضـــعة أشـــهر ، خـرج كل من (**ماير**) و (**كريسب**) بدراسة علمية احصائية للعلاج السلوكي بمختلف وسائله ونتائجه . وكانت دراستهما غير مشوبة بالتحيز ولا مدفوعة بتـــأثير مدارس نفسـية أخرى . وقد وجد أن نتائج علاج الحالات المرضية التي عولجت بالطريقة السلوكية في احدى الوحدات النفسية لمستشفى في لندن كانت كما يلي :

٢٨٪ تحسن ملحــوظ ، ٤٤٪ تحسن بســـيط ، ٢٨٪ لا تحسن . وكان انطباعهما بأن العـلاج السلوكي لا يزال يجابه مشاكل متعددة ، وأن نظرته المبنية على « الحافز والاستجابة » بالرغم من اعتبـــار الظروف الأخرى ، هي أبسط بكثير مما يجرى في الحقيقــة . فأعراض العصـــاب ليست بسيطة ومقتصرة على حادثة واحدة مثل الطفل ألبرت أو غيره . ومعالجة العصاب قد تتأخر بسبب وجود قلق قديم يسبق العصاب الحالي بسنين طويلة . وقد يكون العرض الحالي مرتبطا بحد ذاته بمشاكل عصابية أخرى غير تكيفية أيضا في الحقل الاجتماعي للمريض كما يتجلى في المثال الآتي :

امرأة مصابة بالخوف من الأماكن المغلقة ، ولا تستطيع البقـــاء في البيت لفترة طويلة . وعولج (الخـوف) بالطريقة السلوكية ، وأزيل منها ، فرجعت الى بيتها متشـــافية . وما لبث أن عاودها الخـوف ، فأدخلت المستشفى ثانيـــة وشفيت . وحصلت على عمل خارج البيت ، لكي الخوف لم يزايلها . وأخيرا أرجعت الى التحليل النفسي الكلاسيكي حسب نظرية فرويد ، وتبين أنها كانت بالحقيقة تشعر بكره شديد نحو زوجها ..

من هذه الاحصائيات والأمثلة ، يتبين أن الاعتماد على العلاج السلوكي كعلاج مضمون وناجح دائما هو ليس كما يدعيه آيزنك والسلوكيون الحديثون . كما أن علاج حالات بدون دراسة مقارنة وبدون متابعة ومراقبة لتبدل الأعراض من حين لآخر ، يجعل الطريقة السلوكية عرضة للتشكيك والنقد المتواصل بالاضافة الى ما أبانه أتباع المدارس النفسية الأخرى من اعتراضات ....

مهما كانت المشـــاكل الفكرية والفلسفية التي على المدرسة السلوكية أن تتناولها وتجيب عليها .. ، وعلى الرغم من صعوبات المختبر النفسي والعلاج السلوكي .. ، فانـــنا يمكن أن نقول أن السلوكية الحديثة قد فتحت آفاقا جديدة ومستبقلا يبشر بفتوحات جديدة ومثيرة في علم النفس . كما أنها مهدت الى القيام بتجارب أوسع على الحيوان والعقل البشري ، وحفزت علماء التشريح والفسيولوجيا والـكيمياء العضوية على دراســة أدق وأوسع للجهاز العصبي الذي هو عمدة الانعكاسات والحركة والسلوك . وقد ربطت السلوكية بين الجهاز العصبي وتصرف الانسان ، كما ربطت بين علم النفس من جهة والعلوم الحديثة جدا كالدماغ الالكتروني ونظريات المعرفة والهندسة الميكانيكية والرياضيات من جهة أخرى .

فخري الدباغ

أزمة القصة القصيرة في مصر

● لقد حـــدث ما لم يكن في الحسبان ، اذ انصرف القصاصون الى الدراما ــ ربما لأنها بكر وهي مربحة ــ وخلا ميـــدان القصة من فرسانها على الرغم من نزول نجيب محفوظ الى المعركة .

● ان القصـــة القصيرة لم تعد قادرة على مواجهة الفنون الأخرى ، مع أنها بطبيعة تكوينها تقوم بسهولة بدور خطير في التعبير عن طموح الفرد وصراعه وضياعه لا سيما في هذا العصر .

رصيدنا من القصص القصير ــ داخـــل بلدنا ــ ضخم ويلفت النظر ، وقد أسهم في تكوينه جيل من الكبار ظفر كتابه بشهـــرة عريضة . ونستطيع أن نزعم أن مافيه ما يرقى الى الأعمال التي يمكن أن تكـــون علامات على طريق الفن الأصيل ، في الوقت الذي تتعثر فيه قصص بين محاولات التجديد ومجاهدات التقليد . والأمر في هذا وذاك لا يخفي الحقيقة التي تقرر **أن القصة القصيرة ــ بوجه عام ــ أحـــد الأشكال الأدبية التي تأخرت في الظهور ، وان تكن بذورها قديمة في تربة الفن ، حتى لنعتبر « الحكايات الشعبية » بشائر لها .**

وبمقدار ما استرفدت هذه القصة قديمنا تعلقت بنتاج الغربيين حتى استقام عـودها ، وانتفعت كثيرا بآثار **موباسان الفرنسي وتشيكوف الروسي وادجار آلان بو الأمريكي ..** قدم لهـــا الأول الحبكة ومفاجأة النهاية ، ومنحها الثـاني تفاصيل الحياة وطريقة التصوير ، في حين بين لها الثالث أكثر من وسيلة لأحكام البنـــاء حتى تكون لها الشكل أو القالب الفني الذي تتميز به اليـــوم .

الا أن هذا لا يطمس قط دور **جوجـــول** أو **جوركي** أو **فورستر** أو من لف لفهم ، فقدعمل



دكتور احمد كمال زكى

هؤلاء على تحرير القصة القصيرة من أسر الرومانسية ومن سلطان الوعظ والارشاد الذي يهدر قيمة الحياد والموضوعية .

وعلى هذا النحو استطاع أصحاب المدرسة الحديثة ، وقد أسلمهم لواء الريادة **محمد تيمور** ــ تلميذ تشيكوف البار ــ أن يجعلوا القصة القصيرة حدثا قوامه التصوير والتجسيم لا السرد الذى يمسك بتلابيب الحدث فلا يجعله يكشف نفسه بنفسه . بل تمكن واحد **كطاهر لاشين** أو **محمود تيمور** ــ بغض النظر عن اهتماماته اللغوية ــ من أن يفهم بوضوح أنه وهو يبتدع الحدث ويضع تفصيلاته ينبغى أن يخضع لتأثير موحد فقط ، ومن ثم لابد من أن يرفض كل ما يميل به عن ذلك لأنه هو ماتريده القصة الناجحة وهى تتفتح أمامنا بالتدريج متطورة تطورا دراميا مباشرا .

كل هذا كان استهلالا موفقا **حتى انه هز عرش الشعر فى بلدنا** ، واستطاع **المازنى ويحيى حقى** و **سعد مكاوى** و**ابراهيم المصرى** و**محمود البدوى** و**أمين يوسف غراب** ثم **طه حسين** الى حد ما أن يهيئوا كل الفرص ليبرز جيل ذكى واع يكتب باللغة المتسمة بالبساطة واليسر هذا الفن المنتزع من الحياة لأجل الحياة بلا فضول ولا حذلقة . ولم يكن بد من أن يصبح **يوسف الشارونى وفاروق خورشيد وشكرى عياد ويوسف أدريس وعبد الرحمن فهمى** المعالم القصصية البارزة فى حياتنا بعد جيل **يحيى حقى** ، وان يكن فيهم من تورط ببعض نتاجه فيما وقف بالقصة عند حدود الفكر والدعاوى الجوفاء .

والى هنا لا أدعى أن التاريخ قد أوفى على النهاية ، أعنى أنى خططت ــ بصفة عامة ــ للقصة القصيرة الحديثة عندنا . فقد حدث مالم يكن فى الحسبان ، **اذ انصرف القصاصون الى الدراما** ــ ربما لأن ميدانها بكر وهى مربحة ــ وخلا ميدان القصة من فرسانها على الرغم من نزول **نجيب محفوظ** الى المعركة وهو مسلح بثقافة قصصية رائعة . ومن ناحية أخرى فات الكثيرين من ما أصاب القصة القصيرة فى العالم من تطور دفع بها فى أعقاب الحرب العالمية الثانية الى أحضان الرواية المضادة Anti-Roman ، وهذه تبدو غريبة وشاذة فى نظر شيوخ النقد بدعوى أنها لا تمت الى الفن بصلة .

واذا كان من المسلم به أن أحدا لا يلزم الأديب بمتابعة هذا التطور فان مقتضيات الحياة نفسها

تفرض أن يكون العطاء الأدبى فى مستوى أسبابها، ومن الصعب على أى حال أن نقبل أن تظل القصة تسجيلا لما تراه العين أو لما يمكن أن تراه فى حدود منطق الزمن المتوالى ، مع أن المعروف أن الفن يستطيع بسهولة أن يحطم تقاليد الشكماوجدها معوقا للكشف الذهنى والوجدانى الذى تعتمد عليه القصة عادة . وقد دلت التجربة المعاصرة على أن أصحاب الرواية المضادة تمكنوا من أن يزيحوا بتكنيكهم الجديد الستر عن أعماق انسانية فيها من الخصب ما يعادل شارلوت الوديعة فى « آلام فرتر » وشارلوت الشرسة فى « أوليفر تويست » ومدام بوڤارى — على سبيل المثال — معأنها طالما اتخذت نموذجا للدقة والاستشراف.

أنا لا أوازن ولا أعلن تحيزى لأى نمط من أنماط القصة ، ولكنى أقرر أن حاجات العصر فرضت قيما جديدة على عمليات البناء الفنى التى خلفها أمثال **شكرى عياد** و **يوسف ادريس**. ولهذا كان لابد من تفهم « الجديد » عساه يغنى. أما الوقوف عند تركة هؤلاء فهو لا يعنى الا أن بنية القصة التى نقرؤها اليوم غالبا ماتبدو شائخة واهنة ، وعاجزة عن أن تفى بدفقات اللاوعى وهى فى سبيل التخلى عن التصوير الذى كان يجدى فيه تكنيك **تشيكوف** أو **موباسان** .

— ٢ —

ماذا يعنى هذا ؟

لا شىء أكثر من أن كتاب **القصة القصيرة اليوم لا يعيشون تماما تجربة العصر بشقيها الفنى والانسانى** . هذا كقضية عامة ، وان كانت التفصيلات تمنع من الجمع المطلق . ولابد مهما يكن من شىء أن نقدم النماذج من أعمال **أبو النجا والطوخى** و**فاروق منيب** و**سليمان فياض** و**محمد حافظ رجب** و**عبد الفتاح رزق** و**بدر نشأت** و**عز الدين نجيب** و**صبرى موسى** و**محمد سالم** ، أو نقدم هؤلاء أنفسهم على أساس أنهم قصاصونا اليوم وأنهم — وهم محك القبول أو الرفض — صورة لغيرهم ممن لم تسعفنى بهم الذاكرة .

والملحوظة الأولى التى يجب أن تسجل هى أنهم لا يتفقون على منهج خاص فى تناول القصة بقدر ما يتفقون على أنهم يبحثون عن أسلوب ما للتعبير ، ولكن ماهذا الأسلوب وما قيمته فى الموضوعية التى قررها رواد هذا الفن ؟ ثم كيف يصلح لأن يكون اطارا للتجربة المعاصرة ؟ **فهذا ما لم يتضح بعد ، ولا أظن أنهم جادون فى ايضاحه .**

فمحمد أبو المعاطى أبو النجا مثلا يسلم بأن المواقف الانسانية التى يتعرض لها لابد أن تقدم فى اطار بعيد عن التقريرية المباشرة ، ومن هنا لابد من التأمل النفسى ببصيرة شاعرة نفاذة ، الا انه يذكرنى **بمحمود بدوى** أحيانا أو قل فى كثير من الأحيان ، كما يذكرنى بجوركى وادريس .

وصبرى موسى يرفض أن يكتب على طريقة أبى النجا وادريس ويحيى حقى ، وهذا فى حد ذاته جميل للغاية . لكنه فى استشفافه ما وراء الظاهر يغرق فى ظلال المازنى فضلا عن أن سرعة قفزاته التى لا تكاد عباراته أن تلاحقها لا تخطط له شخصية محددة .


ن . محفوظ

وسليمان فياض الذى قدم نماذج « عطشان يا صبايا » من أعماق الريف حائر بين أن يعالج موضوعاته بالأسلوب المباشر الذى يتحول الى خطابية نابية وأن يعالجها فى تلقائية تضيق عن أن تجعل القصة هيكلا فكريا . وعلى الرغم من أنه يلجأ الى الخرافات الشعبية — وهذه تحتاج الى لون متميز فى التعبير — يثقل على قارئه برموز توشك أن تنزع عنه واقعيته الواعدة .

وهكذا ، وهكذا ...

دون أن نقول ان ثمة جديدا ، بل ان التجارب ولا أقول اسلوب تناولها ظلت فى الغالب التجارب التقليدية على الرغم من التخلى عن كثير من أنماط الأشخاص التى أصبحت علامة على قصصنا ، ومنها الفلاح المغلوب على أمره ، والفتاة المخدوعة ، والخادم الذى يوقع بسيدته أو ابن سيدته ، والانجليزى أو المرابى أو الدجال الذى يخشى جانبه . ومن الطريف ان ثمة شخصيات أخرى أخذت تحتل مكان هذه ومنها العامل الجائع الذى يشبع فجأة بعد قبض الأرباح ، والبيروقراطى الذى تفضحه احدى المؤسسات الشعبية ، والطبيب الاشتراكى الذى آمن بجدوى التأميم الى حد أنه أغلق عيادته الخاصة ليتفرغ للمستشفى الحكومى .

وقد يظل كلامى بعد هذا كله عاما أو مطلقا ، وفى هذه الحال **ينبغى أن تطرح القضية فى ضوء ما يكتبه فنانونا العرب خارج حدودنا** . وهنا نواجه **بسركون بولص** ، و **حسين قاسم** ، و**غسان كنفانى** ، و**محمد منسى** ، و**عبد الرحمن الربيعى**، و**محمد عبد الوالى** ، و**غيرهم ممن يستوطنون** المغرب العربى أو السودان أو اليمن . **ويلاحظ على كتابتهم فى الغالب شيئان : الأول أنها تعكس هموم جيلنا القلق على مصيره ، والثانى أنها تحطم اطار القصة التقليدى بحيث لا يكون ثمة اهتمام كبير بالصورة المألوفة للبناء الفنى والحادث المتطور والسياق الزمنى المطرد** .

ورغم ظهور ((**الجنس**)) أو عرامة الجسد كقضية تشكل سأم الجيل وحرمانه وخوفه وتطلعاته عند كثيرين — ولعل **سركون بولص** فى مقدمتهم — فان النزعة الانسانية تظل ميزتهم الأساسية ، وفى ضوئها يلعب الموت والضياع والرحلة الدور الأول .

ويعتبر أديب نحوى فى رأيى أخطر كتاب العربية فى قصة اليوم القصيرة ، ويستطيع وهو يغرقنا فى دقائق بيئته المحلية — وهو سورى — أن ينفتح على العالم كله مستشرفا آفاقا يعجز قصاصونا المصريون من الشباب عن التحليق فيها طويلا . بل انه وهو يناقش المصير العربى — بلا خطابية طبعا — يقدم الآية على أن القصة القصيرة قد تكون أعظم من اية قصيدة شعر جيدة .

وأما **غسان كنفانى** الفلسطينى صاحب « رجال فى الشمس » فهو يعانق بالانسان العربى المضيع حقيقة الحياة ، ويدع ابتكارات أديب نحوى الشكلية آخذا بمنهج اللاقصصيين أو أصحاب القصة المضادة .

ويبدو **حسين قاسم** فى بعض الأحيان من القلة اللبنانية التى تقارب روح العصر . وهو وان يكن لا يحسن تماما بلورة احساسه قد يغير صوته ويراوح بين ذبذباته باقتدار ، وقد يرحل فى لازمان ليقول أن مشاعر المرء من خوف وسأم وطمع ورجاء ويأس أصلح لها الاطار الجديد الذى طالما أثار النقاد بدعوى التمسك بفنية القصة .

هاهنا نلمح الفارق .. **غسان كنفانى وأديب نحوى** — مثلا — سارا الى امام بشكل القصة القصيرة ومحتواها ، فى حين وقف قصاصونا الشباب عند مرحلة **ادريس** و**فاروق خورشيد والشارونى** . فليس عجيبا — بعد ذلك — اذا صدر ناقد عن رأى يقول به انهم يحتاجون الى بعض الوقت ليصلوا الى حيث وقف أديب نحوى أو من سار سيره .

— ٣ —

ومع ذلك فلماذا لا نكون أكثر تمسكا بالمنهج العلمى فندع هذه الموازنات العاجلة الى نقد يعنى بالتفصيل ؟

فى هذه الحال يجب أن نقف طويلا عند كل قصاص على حدة ، ولكن لما كان هذا متعذرا تماما فى مجالنا هذا فسنختار واحدا أو اثنين على الا نهمل الاشارة الى غيرهما ما كانت الاشارة ضرورية للتقييم الذى ننشده .

وابدأ **بفاروق منيب** من حيث انه أحد وجهى الصورة فى قصتنا القصيرة المعاصرة . وقد أصدر يوما « الديك الأحمر » ثم قفى بمجموعته « زائر الصباح » عادلا بها عن أن يجعل الأحداث المباشرة وتسلسلها المنطقى تعبيرا عن أفكاره وخواطره الشاعرة . واذا كان قد تمكن من أن

يكتب مثل « لحظة تعب » و « سأم » و « عبر النار » ليعلن فى صدق أن الانســـان هو المادة الأولى للفن الأصيل ، فانه يحرص على اعـلان حبه للحياة ومشاركته فى واقعها الذى يجب أن يفرق فيه بين زيفه وصدقه .

لقد بدأ صارخا ليقول فى تقريرية ان لديه أفكارا انسانية يبشر بها ، وكان هذا طابع مجموعته الأولى « الديك الأحمـــر » وبعض قصص فى مجموعته الثانية بخاصة « صندل جـــديد » و « شقاوة » و « الجرح » . الا أنه وقد تمرس على الفن أدرك أن القضية ليست أن يكشف عن الابتسامة الناصعة والبراءة البكر والســـعادة الصحية فى شعارات الأمل والتفـاؤل المرسومة بوعى وبمنطق قاس ، وانمـــا أن يدع الضمير الانساني يتحرك فى تلقائية تزيح بهدوء تحديات المواجهة .

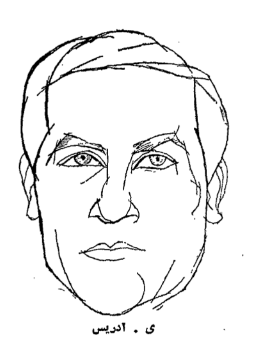
ولا شك أنه نجح ، وآية نجاحه أنه وضــع جانبا كثيرا من التقليدات ليواجهنا بأزمة أبطاله ــ ولكل أبطاله أزمة ــ وليغنى كالشاعر بحزنهم العميق راصدا رؤى كأنها من غير هذه الأرض وان تكن معادلا لأحداث خارجية لا نحس بدبيبها وصخب سيرها . ولا بأس من أن تثار على هذا النحو العفوى كل مشكلات الحياة من حيرة وسأم وتمرد ورفض واحتجـــاج ورغبة فى التحـــرر والانطلاق ، ثم لا بأس من أن يحتدم وجدانه بمثل عليا تحتاج الى اعادة النظـــر فى وضــع أفراد مجتمعه من حيث هم بشر ينسحقون دائما بين شقى رحى عاتية وقد لاتغنيهم شجاعة «أبو دراع» بطله فيموتون .

انه لا يفرض تفاؤلا قط .

انه يدع لمنطق القصة فرصة التحرك ، بغض النظر عن احتمال اتجاهه الى اليأس .. فهو لم يعد مبشرا بالأمل بقدر ما أصبح مبشرا بالفن ، والفن يفرح ويأسى لأنه من الحياة !

نقول اذن بعد هذا العرض لمحتوى قصصه انه صعد بموضوعاته أو تقدم بهـــا ، أعنى أنه اقترب كثيرا من القضايا الكبيرة التى ترفض الخوض فى التفصيـــلات الجزئية والتى تحلم بالحب والشرف والعفة والقناعة بالطريقة التى عرضـــها لنا **تشيكوف** و**جوجول** و**موباسان** و**محمود تيمور** و**محمود البدوى** و**أمين يوسف غراب** .

لكن تكنيكه لم يرتفع الى مستوى هـــذه القضايا ، ودعنا على أى حال من التعبير المباشر فهو لا يغلب على صياغته ؛ فثمة ايحـاء ورمز



ى . ادريس

تبدهنا بهما « خيال » و « تفاحة » ثم قصته التى تحمل عنوان المجموعة « زائر الصباح » . وثمة قفزات أســـلوبية تعبر بالحدث لتجعله يتدفق تدفق الخيال ، بلا فواصل غالبا ، وبرصـــد التداعى الذهنى واللاشعور . وثمة تقرير وايهام ورمز وتعبير شاعرى فى مثل «جبال بلا ذكريات» و « الانسان والتمثال » . واذا كان هذا كله يدل على أن « **فاروق منيب** » أفاد من القصة الجديدة ــ على نحو ما يكتبها نجيب محفوظ الآن ــ وانه اصطنع صياغات انفعالية تنقص الكثيرين ، فالأمر الذى لا شك فيه أنه لا يزال يبحث عن نفسه .. أريد لا يزال يعانى مشقة الوصول الى ما يرسم ملامحه أمامنا ، بجرأة **أديب نحوى** مثلا أو باصرار **غسان كنفانى** .

وأما القصاص الثانى فهو **محمد حافظ رجب** فنان يرى فى العادى والمألوف شيئا مثيرا يستحق المعاناة . وكثيرا ما يرى نفسه مضطرا ــ لكى يكون مخلصا مع نفسه صـــادقا فى التعبير عن واقعه ــ الى رفض الالتزام بالواقعية ، بل قد يعمد الى تمزيق وجوده أو تجريده أو تشويهه وهو فى سعيه الى أن يقول ما يحس أنه ينبغى أن يقال !

كتب عنه **فاروق منيب** يوما فزعم أنه مغرور لأنه يتبرأ من بيئته التعسة ويرفض علاقته بأمه وأبيه ليقيم عالما موهوما يبشر فيه وحده بسعادة الانسانية . وقال عنه **يحيى حقى** ــ برغم تعثراته وهى كثيرة انه يسبق عصره ، وقرر **محمود أمين العـــالم** انه كاتب قدير وأصيل ، ونقدت أنا له



ع . عبد الله



ى . الشارونى

يوما قصة فى الآداب بعنوان « الطيور الصغيرة » دون سابق اتصـــال به فقلت انه واعد ويبشر بقصاص كبير .

واذا أضفنا الى ذلك أن حافظ رجب يصدر دائما عن احتجاج ــ والاحتجاج أساس التعبير فى القصة ــ فليس من شك فى أننا ازاء قاص من الطراز الفريد أو على الأقل من طراز رفيع . وقد يشغل هذا القاص « الجنس » أحيـــانا فيقع فيما يقع فيه **سركون بولص** نتيجة احســـاس شبقى مدمر ، الا أنه فى مســتوى أحـــداث العصر شـــاعر مع ذلك بالاغتراب Alienation ، والا فلنقرأ له « حديث مع بائع مكسور القلب » و « الثور الذى ذبح الرجل » و « عظـــام فى الجرن » ثم « وجف البحر » و « البطل » .

انه قد يعرض لموظف حكومى صغير تلتهم حياته الملفات الضارية ولكن لا كمـــا يعرض له أبو النجا أو سليمان فياض أو محمد ســـالم ، فباحساس عارم بالخطيئة يمزق قناع الزيف فى موقف انسانى شاذ وان يظل مثلهم محافظا على أن تأخذ العدالة مجراها حتى وان فقد بطله كل أسباب الاستقرار ، وربما لا يختلف عنهم أيضا فى تصوير عذابات المتعطلين وهمومهم ، بل قـــد يختم صور هـــذه العذابات بضرب من النهايات « الموباسانية » وقد يطعمها بملامح « جوزكية »

ولعله لا يستطيع أن يتخلص من أوهام الصداقة والبطولة والمرح والسعادة فيعجز عن **الطوخى وفياض** و**صبرى موسى** .

انه فى « عظام فى الجرن » يحلم .. تماما كما يحلم قاصونا ــ باستثناء فاروق منيب فان حلمه رؤية حقيقية لا رؤيا زائفة ــ وينتهى الى لا شىء، فقد رأى فى القطار الذى يركبه جماعة من الشبان يغنون ، ولم يجد أكثر من أن يتمنى ــ وهو المتعب المكدود ــ أن يذوب فيهم لأنهم البهجة الدائمـــة والراحة التى لا تنهيها محطة الوصول ، على أن يظل القطار المعبأ بالسرور سائرا على قضبـــان ممتدة الى آخر آفاق الحياة !

وفى « الثور الذى ذبح الرجـــل » يقع بطله فريســـــة مـــرض نفسى فيضرب ضربات دون كيشوتية ويقتل ، لكنه لا يقتص منه لأنه فقـــد عقله .

وفى « الطيور الصـــغيرة » يلح عـــلى نزوة الجسد ، ويصور المرأة تصويرا مليئا بالمفارقات ، ويرسم الرجل وحاجته بالطريقة نفســـها التى يرسمها أنداده فى هيئة فحل يهدر وأنثى تخدع وعرامة لا يحد من سورتها تقليد ولا دين ولا قيم .

وتكون الحصيلة فى نهاية الأمر أن هذا الشىء العادى والمألوف الذى يراه جديرا بالمعاناة يفقد جـــزءا من أهميتـــــه ، الا اذا تمكن من التمويه والايقاع بقارئه فى سلسلة المفارقات يساعده عليها أسلوبه فى الصياغة والتكوين الفنى .

والواقع أن **محمد حافظ رجب** قادر تماما على أن يؤكد عكس النظرية التى تقرر أن الموضوع يفرض أسلوبا معينا ، فهو يتناول أى موضوع بالشكل القصصى الجديد أعنى بتناوله باللاشكل دون أن يحاول ادراك أن هناك ما لا يحتاج قط الى تحطيم الاطار الفنى الموروث ، وربما استعان بمجاهدات السيرياليين فى تفتيت عناصر الشكل، الا أنه لم يصل الى ما وصل اليه العبثيون أو اللامعقوليون ، لأن هؤلاء لم يدمروا الشكل التقليدى الا بعد أن أحسوا أن موضوعاتهم أكبر منه بكثير .

والنتيجة أن هناك صدعا بين مضمون قصص حافظ رجب وشكلها ، ويكبر هذا الصدع بصفة خاصة عندما يبدو فى بعض قصصه محايدا لا وجهة نظر له أو لا يجعل له وجهة محددة ، مما يحسن معه عرض شخصياته وأحداثها بالأسلوب التقليدى ، وهو أسلوب ـ كما رأينا ـ ليس سيئا مادام يبتعد عن التقريرية والمباشرة الى التصوير والإيحاء .

ـ ٤ ـ

وبعد ، فماذا بعد هذا العرض النقدى وما قلناه عن انصراف رواد القصة القصيرة عنها ؟ لابد أن ينتهى هذا بما نراه من مشكلات حولها يحسها الدارسون من ناحية والقراء العاديون من ناحية أخرى . ولربما يختلف وقع الضيق فى صدر هاتين الفئتين ، غير أن الشيء المؤكد أنهما تتفقان على **أن القصة القصيرة لم تعد قادرة على مواجهة الفنون الأخرى ـ ولا اقول الشعر الذى هزت عرشه يوما ـ مع أنها بطبيعة تكوينها تقوم بسهولة بدور خطير فى التعبير عن طموح الفرد وصراعه وضياعه لا سيما فى هذا العصر الذرى الذى يوشك الفضاء ان يخضع له .**

وكان عجيبا حقا أن تطرد الصحافة القصة مع أنها هى خالقتها منذ البدء على أساس أن حجمها الذى قد يستغرق صفحة أو نصف صفحة وموضوعها الذى يتفق عادة مع أحداث الصحيفة ـ وقوامه الانسان العادى بمشكلاته اليومية ـ يتفقان وطبيعة الصحافة الى حد يفرض علاقة لا يمكن أن تنفصم .

ان هذ فى حد ذاته يعمل على أن يتدهور فن القصة ، فما بالنا اذا رأينا المجلات الأدبية بدورها تحذو الحذو نفسه فلا تجعل للقصة القصيرة الحيز الذى يتسع لرسالتها الرفيعة ؟ بل ما بالنا اذا نظرنا حولنا فلا نرى المجلة المتخصصة التى كانت « مجلة القصة » المحتجبة ارهاصا بعهد قصصى سعيد ؟ .

وكان قد مهد لهذه المأساة أن غير المتخصصين من كتاب الصحافة تصدوا لكتابة القصة ظنا منهم أنها ((**مادة**)) صحفية مواتية أو ظنا منهم أن صحفيين غيرهم سبقهوهم اليها . وغاب عهم أن سابقيهم من الصحفيين كانوا أدباء بالفعل ، وكانت الصحافة ذاتها تعيش فى حضن الأدب واليوم تغير كل شىء بتحول الصحافة الى علم وحرفة وتطبيقات وتحول القصة نفسها الى فن له أصول غير الأصول التى أتفق عليها التقليديون .

لم يقدم غير المتخصصين النتاج الذى يمكن ان يرضى طموح الناس ، لأنه خضع لحاجات الكتابة الصحفية فأصبح أقرب الى العمل ((**الحرفى**)) منه الى الفن الرفيع ، مصدرا الحادثة المثيرة أو الشاذة بخاصة اذا ارتبطت بالجنس ، ولا بأس اذا تصدى للاعلان عن فكرة سياسية معينة أو خط دينى . والنتيجة ، حشد ضخم من النتاج القصصى يدخل فيما نسميه بمادة الاستهلاك ، لأنه وليد المناسبات وبوق الدعاية التى تعتمد العطاء المباشر فقط .

وما هكذا القصة كما رأينا ، والأدهى أن يصاحب هذه الحركة عمليات التجديد الخطيرة خارج حدودنا فنعود القهقرى أو نقنع بالوقوف حيث وقف **تيمور** و**حقى** و**شكرى عياد** . وليس ثمة حجة للقائلين بأن نتاج هؤلاء صحى وراسخ، فاننا لو أردنا الحياة اعتبرناه مرحلة . ولقد سررت الى حد بعيد بعودة بعض الفارين الى

الميـــدان ، فيكتب **عبد الرحمن فهمى** فى «الجمهورية» عابرا المرحلة التى مثلها فى « سوزى والذكريات » ويحذو حذوه **عبد الغفار مكاوى** ، بينما يحاول **يوسف الشارونى** أن يتخلص من روتين عمله الحكومى ليقدم الجديد الذى يرتفع الى مستوى حاجتنا اليوم .

ولقد يكون هذا فى حد ذاته خيرا ، الا انه ليس كل الخير . لأنه محـدود أولا ، ولأنه من جيل المخضرمين بعد ذلك ، ولأنه أخيرا لا يستطيع أن يزعم أن القصـة القصيرة لا تزال حيـة ترزق . اذ الواقع انها تحتضر أو توشـك أن تحتضر ، ولن يجدى معها علاج موضعى أو عاجل، وستظل فى أزمة الصراع من أجل البقـاء حتى تعود اليها رقعتها السليبة وتطلع عليها شمس الجديد ويعمل من أجلها الواعون الفاهمون رسالة الفن بوجه عام ورسالتها هى بوجه خاص .

أحمد كمال زكى

ماكبرد حول العالم



بعد ان قدمت مسرحية **« ماكبيرد »** **لبربارا جارسون** فى نيويورك وبعد ان قدمت كذلك فى لندن .. وبعد أن نشرت مجلة **« الـكواكب »** نص المسرحيـة الكامل باللغـة العربية .. يستعد المسرح الألمـانى ببرلين لتقديم هذه المسرحية الخطيرة التى تتهم الرئيس جونسون بالتآمر على قتل الرئيس الراحل كنيـدى ، وذلك فى الموسم الصيفى للمسرح الألمانى .. وأخيرا تدور الآن مفاوضـات بين الناشر الفرنسى **الكسى جرال** ومدير مسرح مونبارناس على تقديم المسرحية فى أحد المهرجانات الصيفية هـذا العام .. أما المفاوضات فتشترك فيها المؤلفة بربارا جارسون التى ترفض رفضا تاما الغاء اى كلمة من النص المكتوب والمنشور عند تقديمه على المسرح .

هذا .. وينتظر ان تقوم المسرحية بجولة حول العالم لما لها من اهمية خاصة بالنسبة لحرب فيتنام الدائرة . وكم نتمنى **أن تقدم الترجمة العربية** لهـذه المسرحية على خشبة أحـد مسارحنا .. هنـا فى الجمهورية العربية المتحدة .

سلافومير مروچيك

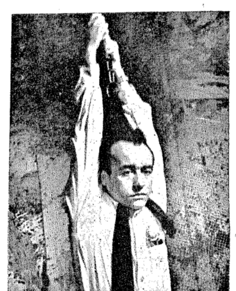
كاتب من بولندا

دكتوره هدى حبيشه

● هو فنان صادق مادته الحياة التى حوله ، ومهمته كشف الحقيقة وتجريدها من كل زيف أو رياء ، سواء كان هذا فى المجال السياسى أو الاجتماعى أو كان ذلك على المستوى الفردى النفسى .

● مما لا جدال فيه أن مروچيك متأثر بمدرسة العبث وبالذات بصمويل بيكيت وباينسكو ، ولكن هذا التأثر فى الواقع تأثر تكنيكى فقط وليس تأثرا موضوعيا .

● أن أى كاتب فنان لا يسعه الا أن يكشف عن بعض الأخطاء الكامنة فى مجتمعه ، ولابد له أيضا من أن يكشف عن الحقائق المستترة وراء بريق الادعاءات الزائفة .





مشهدان من مسرحية
((تعالوا نمرح))

سلافومير مروچيك Slawomir Mrozek اسم كاتب من كتاب الكتلة الشرقية بدأ يتحدث عنه ويعترف به العالم الغربى . وليس بعجيب أن يحتضن الغرب هذا الكاتب البولندى الشاب اذ أن المثقفين فى الغرب يرون فيه رجلا ينادى بآرائهم وبمبادئهم ويرى الحياة بمنظارهم ، وهم يعتبرون ذلك نصرا للفكر الغربى مابعده نصر .

مادته الحياة ومهمته كشف الحقيقة

والواقع ان هذه النظرة لأدب مروچيك نظرة محدودة جدا ويشوبها الكثير من أحلام اليقظة ـ فهذا ما يريدون أن يعتقدوه وهذا ما يرونه ، **ولكن فن مروچيك أوسع وأصدق من هذا** . وان كانت النظرة السطحية تقتصر على رؤية مافيه من تأثرات غربية ، الا أن النظرة الأعمق سرعان ما تكتشف فيه فنانا صادقا مادته الحياة التى حوله ، ومهمته كشف الحقيقة وتجريدها من كل زيف أو رياء ، سواء أكان هذا فى المجال السياسى أم الاجتماعى أم كان ذلك على المستوى الفردى النفسى .

فمما لا جدال فيه أن مروچيك متأثر بمدرسة العبث وبالذات بصمويل بيكيت وباينسكو ، ولكن هذا التأثر فى الواقع تأثر تكنيكى فقط وليس تأثرا موضوعيا . خذ مثلا مسرحية **ستربتيز** Striptease ، فهى فعلا تعالج الفكرة الفلسفية التى ترى أن الانسان عاجز أمام قوى خفية أقوى منه تحركه بلا منطق أو معنى ، ولكن مروچيك يعالج هذه الفكرة من وجهة نظر تختلف اختلافا كثيرا عن مسرحيات بيكيت .. فعلى المسرح الخالى تماما الا من كرسيين ، فجأة يدفع الرجل الذى يسميه **(ا)** وهو رجل فى منتصف العمر يحمل حقيبة أوراق ويلبس بذلة سوداء وقبعة مما يدل على أنه رجل أعمال محترم ، وبعد ثوان يقذف الرجل **((ب))** ويكاد يكون توأما للأول فى المنظر والهيئة ، ويدور بينهما حوار عبثى فى جوهره ولكنهما يعبران عن هذا العبث الفلسفى بجمل وتراكيب رنانة هى كاريكاتير للغة الدواوين والأدب والفلسفة ، فلا يسع المتفرج الا أن يضحك :

الرجل (ا) : مش معقول .
الرجل (ب) : خرافة .
الرجل (ا) : كنت سائرا لا شأن لى بأحد .
الرجل (ب) : سيرا طبيعيا للغاية .
الرجل (ا) : وفجأة
الرجل (ب) : انشقت السماء
الرجل (ا) : بجاحة .
الرجل (ب) : مضبوط .

الرجل (١) : كنت سائرا .. بل كنت اتقدم .

الرجل (ب) : نعم هـذا اللفظ السليم .. التقدم .. وطبعا كنت تتقدم الى غاية .

الرجل (١) : وكيف عرفت ذلك ؟

الرجل (ب) : هذا واضح فقد كنت أيضا أسير ، اتقدم للوصول .. نعم اتقدم نحو غاية .

الرجل (١) : لقد سرقت الكلمات من فمى . نعم كنت أسـير فى طريقى وفجأة ..

الرجل (ب) : طريقك بالمناسبة الذى حددته لنفسك .

الرجل (١) : نعم .. بعمد وسبق اصرار .. اسير فى هذا الطريق المختار بحكمة ، وفجأة ..

الرجل (ب) : (كمن يسر اليه سرا) ضربوك (بشومة) ؟

الرجل (١) : أبدا (ثم يعود ويقول هامسا) وأين ؟

فالأسلوب هنا مبالغ فيه ، وتكثر فيـه الاصطلاحات التى تكاد تكون قد فقدت معناها . وهذا الأسلوب يستعمله مروچيك الى نهـاية المسرحية فيجعلها كوميدية كاريكاتورية .

الانسان الذى يلعب به القدر

ولكن أحداث المسرحيـة تربط مروچيك بصمويل بيكيت اذ أن هذين الشخصين همـا الانسان الذى يلعب به القدر :

تدخـل الى المسرح يد قـوية تومىء الى **الرجل (١)** ، ثم يد اخرى تومىء الى **الرجل (ب)** . كل تأمر رجلها بخلع ملابسه قطعة واحـدة ، ويحتج احدهما ولكن الآخر يتخذ موقفا سلبيا بحجة أن هذا الموقف هو نوع من حرية الاختيار ، اذ أنه بخدم اتخاذ أى تصرف يترك لنفسه فرصة الاختيار بين الاحتجـاج وعدمه . ولكن مهما اختلفت وجهة نظر الرجلين فالنتيجـة بالنسبة لليد أو لليدين واحدة . فيستمران فى القـاء الأوامر الى الرجلين ، وتنتهى المسرحية بأن يقفا فى لباسيهما المخططين بالأحمر وقد قيدت اليدان يد كل منهما فى الآخـر ووضعتا على رأس كل طرطورا يعمى البصر . وينزل السـتار وهما يمدان يديهما الطليقتين بحثا عن حقيبة أعمـال كل منهما .

ولكن المسرحية بالرغم من هذا المعنى اليائس كوميديا وليست مأساة ، وذلك نلمسه جليا فى موقف المؤلف من شخصـيته ، فهو لا يتعاطف معهما ولكن يهزأ بهما ، وهذا فرق رئيسى بين المأساة والكوميديا ، ويتضح ذلك - مثلا - فى النهاية التى نرى منها هذين الرجلين وقد لبسا الطرطورين واخذا يدوران فى المسرح بحثـا عن حقيبتهما على انهما شيئان ذاتا قيمة .. بعد هذا الذى أصابهما كله . كما نرى موقف المؤلف من شخصيتيه واضحا فى اللغة التى تستعملهـا الشخصيات .. لغـة مليئـة بالاصطلاحات والكليشيهات اللغوية . ونراه أيضا فى الحوار شبه الفلسفي أو الحوار المتفلسف الذى لا ينقطع بين الرجلين :

الرجل (١) : ليس لدى ماأندم عليه فمازالت حريتى لم تمس .

الرجل (ب) : ولكن البـاب قد أغلق ولن نستطيع الخروج أبدا .

الرجل (١) : ان امكانيات حريتى واحـدة لم تتغير . أنا لم أخذ .. لم التزم بتصرف معين . لقـد اغلقت الأبواب بأسباب خارجة عنى . أنا شخصيا مازلت كما كنت ويمكنـك أن تلاحظ ان غلق الأبواب لم يؤثر فى على الاطـلاق فانا لم أقم من على كرسى .

ثم ان اسم المسرحية ذاته يحمل فى طيـاته نكتة كبيرة فلفظة ((**ستربيتز**)) أصطـلاح عالمى لنمرة من نمر الكباريهات تقف خلالها امرأة وتخلع ثيابها قطعة قطعة هدفها اثارة غرائز الجمهور . والتشبيه بين هذا النوع من النساء وما يقمن به وبين هذين الرجلين وما يجبران عليه فيه تحقير كبير لشأنهما .

فمروچيك لا يتعاطف كثيرا مع فلسفة العبث هذه وان كان لا ينكر الحقيقة الفلسـفية التى تعبر عنها ، ويتضح موقفه من هذه الفلسفة فى قصة قصيرة أقل تعقيدا من مسرحية **(ستربتيز)** وهى قصة بعنوان **(حدث)** . والقصة يمكن أن تعتبر عبثية من ناحية التكنيك ولكن يمكن أيضا



أن توصف بأنها تستعمل تكتيك قصص الأطفال كقصص سندريلا أو الجميلة النائمة فلا داعي لأن نرى فيها تأثرا غريبا على الاطلاق (مدرسة العبث مثلا) ، فهى عبارة عن حوار بين واحد من هؤلاء المتفلسفين وكائن من كائنات العوالم الأخرى ـ عفريت من عالم آخر حجمه لا يزيد على بضع بوصات عندما رآه المتفلسف ملأته الدهشة وتبعها لذلك تساؤل عن سر الحياة وبحث عن معناها ، وأخذ يسأل هذا المخلوق لعله يستطيع بما له من خبرة «عفاريتى» أن يدله على هذا السر . ولكن العفريت ببساطة الرجل العملى يحاول أن يفلت من هذه المناقشة العقيمة مبينا لهذا الغبى ان مسئوليات الحياة كثيرة بحيث لا تترك له وقتا ولا مخا لمثل هذا التساؤل الذى لا جدوى من ورائه :

العفريت : انا رجل بسيط غير مثقف .. وقد تكون على حق ولكن هناك اتجاهات كثيرة ، فليس أمامنا الا حل واحد وهو أن تأخذ الحياة على علاتها .

ولكن الرجل يلح : على الأقل لنحاول أن نجد جوابا لسؤال واحد : ماهى الحياة ؟

وبصبر أيوب يجيبه العفريت : يا سيدى العزيز لقد قلت لك انى عفريت بسيط . كيف تنتظر منى أن أعرف مثل هذه الأشياء . ان الحياة تمر يوما بعد يوم وعلينا ان نعيشها بطريقة أو بأخرى .

ولكن الرجل يلح معتقدا ان العفريت يضن عليه بمعنى الحياة ، ولكنه فى النهاية اقتنع بنبرة العفريت القلقة الصادقة : « صدقنى أنى أكلمك كلام شرف بأننا حتى لو سمحنا لأنفسنا بالتفكير فى هذه المواضيع فاننا نجد أنه من المحال الوصول الى نهاية ثابتة ، **فنحن محاطون بحقائق كثيرة واضحة . وهذا هو المهم ، فلا تشغل رأسك بما هو غريب أو عجيب** .. صدقنى على .. على أن اذهب الآن .. هذه هى الحياة .. الى اللقاء.

وهكذا تركه وانصرف .

فمروجيك هنا لا ينكر ان هذا موضوع يطرق عقول الناس ، ولكنه بواقعية بسيطة يرى أن البحث فى هذه المشكلة بحث غير مجد ولا معنى لاضاعة الوقت فيه . أى أنه **بالرغم من التشابه السطحى بين مروجيك وبيكيت فهناك فارق كبير، فى موقفه من المشكلة الفلسفية التى تتسلط على بيكيت . ومروجيك فى الواقع أقرب الى ايونسكو منه الى بيكيت ، اذ أن روحه المرحة الفكهة هى الميزة الظاهرة فيه ، ومهما عالج من مواضيع جادة فهى تعالج بطريقة عابثة اذا استعملنا كلمة العبث من غير مدلولها الفلسفى .**

ولعل المرة الوحيدة التى عالج فيها مروچيك فكرة فلسفية بشىء من المرارة فى مسرحيته **« تعالوا نمرح »** ، فهنا كان المؤلف يتعاطف مع شخصياته الثلاث مما يجعل المتفرج يخرج من المسرح باحساس مأسوى مقبض ، والمسرحية لا تعالج فلسفة العبث بل تعالج مشكلة **بحث الانسان اللامجدى عن السعادة**. ثلاثة من الرجال يقتحمون حجرة معدة لسهرة . لقد دعوا الى حفلة ولكن عند حضورهم كان الباب مغلقا فكسروه ، وعندما دخلوا لم يجدوا هناك أحدا ، ولا فرقة موسيقية ولا طعام ولا أى شىء غير زينات معلقة . والمسرحية دراسة نفسية للحالة التى يطلق عليها علم النفس « **الاحباط** » ، فالأشخاص الثلاثة يحاولون محاولات عدة للمرح ولكنها محاولات تبوء كلها بالفشل ، فآلة الأكورديون الموجودة معطلة لا تصدر منها نغم ، ويلعب المؤلف بمهارة فائقة بفكرة بسيطة — وهى أن جلل هؤلاء الثلاثة ، فى بحثهم عن أشياء يمرحون بها ، يعثرون على مجموعة من الأقنعة ، فأخذوا يلبسونها ويتبادلونها واحدا بعد الآخر ، وبتغير الأقنعة يتغير الدور الذى يلعبه الشخص — ولكن ، وهنا المأساة ، مهما تغير الدور الذى يلعبه الفرد فما زالت النهاية واحدة وهى أنه لا متعة ولا مرح . ويحاول أحدهم الانتحار كنوع من التسلية ويوحى هذا للآخرين بقتله كنوع جديد من التسلية — ولكن كل هذا يفشل وتبقى حقيقة واحدة وهى جملة تنتهى بها المسرحية وتنزل بها الستارة « أين الحفلة ؟ » .

وموضوع المسرحية هنا ليس عبثيا على الاطلاق بل هو موضوع انسانى بحت .

المضمون الاجتماعى والمضمون السياسى

ولا تقتصر اهتمامات مروچيك على المواضيع الفلسفية ، اذ أن العدد الأكبر من أعماله ذو مضمون اجتماعى ومضمون سياسى ، فكل كاتب واع بما حوله لابد وأن ينعكس وعيه فى ملاحظات تترجم الى قصص . وكثير من قصص مروچيك تنقد الروتين والفساد الادارى والطريقة الضيقة الأفق التى يطبق بها بعض الاداريين النظام الشيوعى .

ففى **قصة قصيرة باسم « بيرجنت »** ينتقد تلك الفئة التى تحترف التهليل السياسى . والقصة قصة فلاح نبهته زوجته الى أن سقف كوخهم فى حاجة الى اصلاح ، فذهب الى المدينة ليرى ان كان يمكنه اصلاح السقف ، وهناك وجد اجتماعا من الاجتماعات السياسية فحضره ، وبعد الخطب الطويلة سأل رئيس الجلسة أن كان هناك من يريد أن يعلق على ما دار ، فوقف الفلاح وبسذاجة الفلاح الصادق قال : « أنا لا أعرف الكثير عن أى من هذه الأمور ولكننى أريد أن أسأل سؤالا واحدا : لماذا تترك سقوف بيوتنا بلا اصلاح ؟ .. اننا نعرف ان المسامير تحضر الى البندر ولكن يبدو أن قريتنا بعيدة بحيث لا يصلها نصيبها من المسامير ، ونحن فى قريتنا نحتاج الى المسامير . »

وهنا هلل القوم تهليلا لا نهاية له ولا حد . ويقول مروچيك : هلل له المحافظ ، والحكمدار ، وسكرتير الحزب ، وناظر المدرسة .. كل الناس هللوا ، وأخذ الصحفى يكتب مقالة عن هذا المجاهد الفلاح . ولما عاد الفلاح الى مقعده لم يكن قد فهم سببا لهذا التهليل . ان مسألة المسامير هذه مسألة مهمة ، ولكن بالرغم من التهليل لم تذكر أبدا بعد ذلك فى أى من الخطب .

وفى المساء طلبوا اليه أن يتكلم فى اجتماع آخر سيعقد فى اليوم الثانى . وهناك قوبل بنفس الحفاوة ، ثم طلب اليه أن يتكلم فى اجتماع هيئة أخرى فى بلد آخر ثم فى آخر وآخر ، وفى كل مرة كان يقابل بنفس التهليل .. وأثناء ذلك راحت كلمته الصغيرة تتسع وحواشيها تكبر ، ولكن محورها لم يتغير فقد كانت تدور عن المسامير لأسقف العشش . وفى دوامة هذه الحياة نسى الفلاح بيته وزوجته وأخذ يركز على كلمة يحسنها ويجودها .

ويهاجم مروچيك فى كثير من قصصه الموظف الصغير الذى يحاول أن يتملق السلطات بتطبيقه القانون بحرفية غبية لم تخطر ببال السلطات بأى صورة من الصور . فمثلا هناك قصة ممثل الحزب فى بلد صغير الذى شك فى تصرفات جماعة من طلاب المدارس الابتدائية لأنهم حملوا باقة من الزهور الى تمثال أقيم لأحد الشهداء فى القرية . ولقد شك ممثل الحزب فى تصرفاتهم لأنه لم يكن قد تلقى أوامر لاقامة حفلة لهذا الشهيد ، ولم يقتنع بأن مدرس التاريخ كان يقص عليهم قصة البطل وأنهم أحضروا الزهور من تلقاء أنفسهم نتيجة لهذا الدرس .

وقصة (**الفيل**) أيضا تحكى عن الموظف الذى حاول أن يوفر على الدولة ثمن فيل كانت الدولة قد قررت شراءه فعلا . لقد اقترح هذا الموظف أن يعمل فيلا من المطاط أو البلاستيك بدلا من

الفيل الحي الحقيقي . ولخطأ ما ملىء الفيـل المطاطي بالغاز ، وكانت النتيجة أنه طار في الهواء أمام مجموعة من الأطفـال جاءت لتدرس على الفيل الجديد خصائص الفيلة !

وليس معنى هذا أن مروچيك ينقد الشيوعية كما ذهب الى ذلك بعض النقاد الغربيين ، ولكنه ينقد مجتمعه الذي يعيش فيه . ان أى كاتب فنان لا يسعه الا أن يكشف عن بعض الأخطـاء الكامنة في هذا المجتمع . لابد له من أن يكشف عن الحقـائق المستترة وراء بريق من الادعاءات الزائفة . ولا يخلو مجتمع من مثل هذه الأخطاء ، ولكن كثيرا من الغربيين لم يروا في كشفه لهذه الأخطاء الا نقدا للمجتمع الشيوعي ، وبالتـالى فالكاتب ينادى بالرجوع الى الرأسمالية ، فمثلا فسرت مسرحية **(استشهاد بيتر أوهى)** على أنها هجوم على النظام الشيوعي الذى هو في نظـر العالم الغربي يطغى على حرية الفرد بدعوى خدمة المجتمع . والمسرحية كقصص مروچيك تبـدأ باللامعقول وهو أن نمرا مفترسا قـد اتخذ من شقة (بيتر أوهى) مأوى له ، ويقول مروچيك : « ويظن انه يسكن أنابيب حنفيات المطبخ بالذات ومنذ تلك اللحظـة أصبح بيت (بيتر أوهى) مشاعا لكل الناس . وفي سلسلة المناظر المضحكة التى تصل الى حد (الفارس) يهجم عليه كل من هب ودب مدعيا أن للدولة مصـلحة عامة في وجوده في هـذا المكان فيدخل مأمور الضرائب فأحد علماء الحيوان ، فمدير السيرك ، ثم صياد متقاعد ثم أحد مندوبي وزارة الخارجية . وتنظم الدولة رحلات مدرسية الى بيت (بيتر أوهى) ، وبين كل هذا يضيع حق بيتر أوهى في الحصول على قليل من الراحة ، قليل من الحرية في منزله الخاص ، وتفسر المسرحية على أنها صـورة كاريكاتورية للحجج الواهية التى تتخذها بعض النظم للحد من حرية الفرد وانتهـاك حـرمة حياتهم الخاصة ، **ولكنى أرى المسرحية لا تنطبق على النظام الشيوعي أكثر مما تنطبق على النظام الرأسمالى وذلك اذ أردنا أن نفسرها تفسـيرا سياسيا على الاطلاق** .. ففى أى مجتمع ممكن أن يحدث هذا ، ومعروف ان هذا من مساوىء الجامعات الأمريكية بوجه خاص اذ انه مفروض على كل أستاذ أن يسير في الحدود التى ترسمها له الجامعة وأى خروج عن هذه الحدود المرسومة تكون نتيجته أن يتعرض الأستاذ للنصـائح والارشاد من زملائه في العمل ثم رئيسه المباشر ثم زوجات الأساتذة ثم المدير .. الخ الخ .

فالواقع أننى لا ارى في المسرحيـة مدلولا سياسيا بل ارى أنها دراسة سيكلوجية للمجموع اذا ما اختلف فرد من بينهم ورأوا فيه أى ملامح للخطر عليهم كمجموع . ولكن الغرب ابى الا أن يرى فيها المفهوم السياسى الذى فسروه بأنه نقـد للنظم الشيوعية .

نقد الطبقة البرجوازية

ولم يسلم ناقد كبير مثل **مارتن اسـلن** من الوقوع في هذا الخطأ تحليله لمسرحية « **تانجو** » **وهى مسرحية رمزية أخرى لمروچيك** ، ولكن الخطأ هنا أقل فداحة اذ أن المسرحية لا شـك ذات مدلول سياسى ، وممكن فعلا لأول وهلة ان تفسر على أنها هجوم على النظـام الشيوعي ، ولكن الواقع ان النظرة المدققة ترى ان الهجوم لا ينصب على النظام الشيوعي بل على الانتهـازية التى تتعاون مع الرجعية في سبيل تحقيق مطامعهـا البرجوازية .. باسم الشيوعية .

فالمسرحية تقص قصة أسرة مكونة من جدة عجوز لا يهمها من الحياة الا أن تعيش مرتاحـة تمضى وقتهـا في لعب الورق مع خادم المنزل ، وتلبس البنطلون الضيق جدا ولا تراعى حرمة جنس ولا سن ، وعم كان ضـابطا في الجيش الألمانى ينعى دائمـا الزمن البائد يوم أن كان للقيصر سطوة ، وأب فنـان متحرر الى أقصى حدود التحرر لا يهمه الا المشكلة الفنية والبحث وراء الكلمة .. ويتغاضى عن خيـانة زوجتـه المستمرة له ، وأم تفهم التحرر على أنه الفوضى الخلقيـة والفوضى الادارية والفوضى المنزلية متخذة من الخـادم عشـيقا لها ، وابن يضيق بما حوله من فوضى واغلال ، وقريبة صغيرة لم تتخذ لها طريقا في الحياة بعد .

والمسرحية معالجة بطريقة كوميدية ، فالابن ثائر دائما — يعاقب جدته على حياتها التافهة بأن يجعلها تنام فوق تابوت مقفل لعلهـا تعرف ان الموت حق وأن لعب الورق مع الخادم ليس من مقامها أو سنها . ويحاول أن يضبط أمه متلبسة بخيانتها ولكن هذه ببسـاطة جـدا تعترف (بالموضوع) .

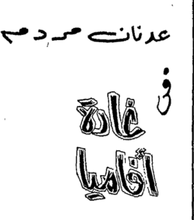
ومأساة حياة هـذا الابن أنه لا يرى أى نوع من النظام في المنزل — كما أنه لا يجد ما يأكله . وأخيرا يثور الابن ويبدأ في التحكم في الأسرة وذلك بأن يستخدم قوة الخادم العضلية ، فهو يستعمل الضرب اذا لزم الأمر ، ويرغم أباه على أن يخلع

البيجامة التى كان يدور بها طول النهار ، وأمه على أن تقوم بالطبخ مرة فى اليوم ، وجدته على أن تخلع البنطلون . ويعيد الى المنزل بعض النظام فيصلح الستائر المهدلة ويتخلص من بعض الأثاث المكسور ويضع مكانه بعض الأثاث المخزون الى آخره . وهو فى كل هذا يساعده معنويا العم الضابط الذى يفرض النظام ولو بالقوة . ولكن خلال كل هذا يبدأ الخادم ويرى أن قوته هى فى الواقع الأساس الذى تقوم عليه ثورة الشباب ، وتنتهى سلسلة الحوادث بأن يقتل الخادم الابن ويرقص على جثته رقصة التانجو متخذا من العم شريكا له فى الرقص .

والتفسير الغربى للمسرحية أن الخادم هو البلوريتارية وهى التى تأخذ الحكم فى النهاية بالقوة ، ولكن فاتهم أن هذا الخادم فى الواقع أفاق لا يعمل ، ثم أنه فى النهاية يحتضن العم الذى كان طيلة المسرحية يتلون حسب لون القوة المسيطرة .. الزوجة الفوضوية أولا ، ثم الابن النازى ثانيا ، ثم الخادم ثالثا . فمروچيك لا يدين الشيوعية ولكن ينبه بأن الانتهازية مازالت تملك من الأمر أكثر مما يجب وان **الشيوعية الحقة لم تأت بعد .**

الايمان الحقيقى بالاشتراكية

ويذكرنى تفسير الغرب لأعمال مروچيك على أنها كفر بالاشتراكية ودعوة الى الرأسمالية بموقفهم من **شارلى شابلن** واتهامه بالشيوعية ، ونحن نعرف من حياة شارلى شابلن التى يعيشها اليوم مدى ايمانه بالرأسمالية ، فهو يعيش على استغلال أمواله فى سويسرا حياة لا تفترق فى شىء عن الحياة التى يعيشها أى مليونير فى العالم مثل روكفلر ، ولكنه كفنان كان يطعن فى أخطاء المجتمع الذى يعيش فيه . **وكذلك مروچيك ، فليس كشفه لأخطاء مجتمعه معناه رفض هذا المجتمع أو رفض التحول الاجتماعى الذى حدث، بل بالعكس أن ما يؤسفه حقا هو عدم الفهم الحقيقى لهذا التحول وسيطرة القوى الرجعية على كثير من مناصب السلطة .** وليس أدل على ذلك من **قصة « عيد الميلاد »** فالقصة تستعمل تكنيك العبث وملخصها ان دعى المتحدث الى حفلة عيد ميلاد المحامى ، وكان قد دخل المنزل



افاميا مدينة قديمة فى ارض الشام خضعت للحكم اليونانى ، ويرجح أن تكون قد خضعت كذلك للحكم الرومانى ؛ وحدث حين اغار عليها الغزاة الرومان ، أن قام الشعب السورى عندئذ قومة رجل واحد ، متضامنا كله فى الدفاع عن وطنه ؛ وقد اختار الشاعر **عدنان مردم** هذه الواقعة — ولا فرق بين أن تكون من وقائع التاريخ أو من نسج الخيال — اختارهاالشاعر ليدير حولهامسرحيته الهادفة ، المنظومة فى شعر رائق رصين .

وقصة المسرحية بسيطة ، ولكنها مليئة بالاشارات والمواقف ، فها هو ذا الجيش الرومانى المنتصر يصول فى المدينة صولة الظافر المغرور ، لكن ظفره هذا لم ينل به نبضة واحدة من قلب واحد ؛ وكان يحكم المدينة عندئذ زعيم اسمه « **الوليد** » له إبنة اسمها « **غادة** » وفى كنفه ربى ابنا أخيه ، وهما شابان « تميم » و « نايف » (ولا أدرى لماذا ذكر اسمه فى قائمة أشخاص المسرحية «طريف» ، وأما خلال النص كله فاسمه « نايف ») وهما مختلفان فى ملامح شخصيتهما ، أما تميم فتغلب عليه القيم الانسانية والمثل العليا ، حتى ليكاد يتسامح مع عدوه نفسه انقاذا للدم البشري أن يراق ظلما وبغيا ، وأما نايف فتغلب عليه بداوة الطبع فى اندفاعها ؛ ويتلاقى الشابان ليدور بينهما الحديث عن هذا الغازى الذى سطا على مدينتهم ، وتدخل غادة لتشارك فى الحديث ، والكل محزون مهموم .

ويحدث ان يقع ضابط من الجيش المتعدى فى حب غادة ، وها هنا لا يستقيم حب مع حرب ، فيرق قلبه ويلين ، مائلا نحو غادة وأهلها مزورا عن جيشه واعتدائه ؛ لكن هذا الضابط العاشق ، واسمه « سابا »

مرة واحدة قبل ذلك .. وفي هـــذه المرة لاحظ وجود شيء غريب في أحد الأركان .. رجل داخل قفص من الخشب ، وكان الرجل يشتغل الابرة. ولما لم يعرفه به صاحب البيت شك في أن المسألة كانت خداع نظر ؛ فقد مر بالحجرة سريعا ولم يكن الضوء قويا .

ولكن في الحفلة كانت الأضواء ساطعة للغاية بل أن أضواء الفيلا الأنيقة كانت ترى عن بعــد واطلقت المحافظة الصواريخ مشاركة في الاحتفال بعيد ميلاد المحامي ، أما الضيوف فقد كانوا في غاية الأناقة رجالا كانوا أم نساء .. بالاختصــار كانت الحفـــلة على مستوى رأسمالي بحت . وتبودلت الكئوس ومدت الموائد ، وفجأة بين هذه الأصوات المحتفلة سمع صـــوت ضعيف يغنى اغنية روسية شعبية ، وكان الصوت صادراً من الرجل الذي في القفص ، ولكن أحـــدا لم يعر الأغنية اهتماما . وبدأ القسيس يناقش الراوى في نظرية ((**داروين**)) ، ولكن لـــا كانت عينـــاه لاتفترقان عن الرجل الـــذى فى القفص فقد تقدم منه صاحب البيت ليشرح له من يكون الرجل : ((**لقد كانت هذه فكرة من أفكار زوجتي . لم تكن** تريد (كنارى) أو شيئا عاديا من هـــذا القبيل ولذلك احضرت لها تقدميا .. لا تخف .. لقد استأمناه . انه من أهل البلد وقـــد ظل بضعة سنوات ثائرا بل انه قد أوقع بعض الخســـائر فعلا ولكنه الآن قد هدأ ، فنحن نبقيه هنا . انه يغنى قليلا ويشتغل بعض اشغال الابرة وان كان يبدو عليه انه يتوق الى شيء ما .)) ولما اقترح الضيف بأنه ((**ربما يتوق الى الحـــرية أو الى العمل ــ فهو تقدمي على أى حال**)) . يرد صاحب البيت : ((يا للسخف .. انه لم يحظ في حياته بما يحظى به الآن ، فله مأوى يأوى اليه وطعامه يأتيه بانتظام ، انه ليس بذى خطر ولذلك سمحنا له بالخروج في يوم الوطن وفي عيد الثورة ولكنه دائما يعود .)) وفي المساء يضع الغطـــاء فوق القفص . وتستمر الحفلة البرجوازية منطلقة .

ليس هذا نقدا للاشتراكية كاشتراكية ، بل هو تعبير آسف ســـاخر ينعى التقدمية التى استطاعت القيم البرجوازية بالرغم من المجتمع الشيوعى أن تضعها في قفص وتقول عنهـــا بين كأس الويسكى وكأس الكونياك : ((**انها لا تشكل خطرا**)) .

هدى حبيشه

يفضح سره لزميل له خبيث ، هو ((**روبين**)) ؛ وتمضى الأيام حتى ينقضى شهر دون أن يستطيع القائد الغاصب أن يتملك ناصية البلاد ، فيجتمع هـــذا القائد ــ واسمه بيـــدا ــ بضباطه ، وعنـــدئذ يشى روبين بزميله سابا عند القائد ، زاعما أن حب سابا لغادة قد أحدث السوء والضرر ؛ وجاء ((**الوليد**)) ــ انقاذا لمواطنيه من الشر الذى يعانون منه كل يوم ــ جاء ليعرض صلحا على بيدا ، لكن هـــذا الشيطان بيدا ، يطلب من الوليـــد دليل صدقه ، ولا يرضى بأقل من شـــخص يضحى به فى يوم عيـــــد ؛ فمن ذا تكون **الضحية** ؟ ها هنا يتقدم الشابان ((تميم)) و ((نايف)) كل يعرض نفسه شهيدا فى سبيل وطنه ، لكن بيدا يرفض ، ويعرض ((الوليد)) نفسه ضحية ، ويرفض بيدا ؛ فمن ذا يريد اذن ؟ انها غادة ؛ وترتجف القلوب لهـول المطلب ، لـكن بيدا لا يرحم ، ويصر على أن تكون الضحية من ((دم العـــذارى)) ؛ ويترامى النبأ الى غادة ، فتسارع الى تقديم نفســـها ما دام الأمر امر تضحية فى سبيل الوطن .

وهل اكتفى الشـــيطان بهذا ؟

لا ، ان سابا المحب المفتون ، لابد أن يكون هو قاتل معشوقته قبـــل احراقهـــا ؛ وتستطيع أن تتصور حرج الموقف بين جـــذب العشق وشد الواجب العسكرى ؛ لكن فتاتنا لا تبالى ، وتطلب من سابا (الذى لم تكن قد استجابت لحبه) تطلب منه ألا يتردد ؛ ويتناول سابا السيف من قائده ، ويرفع السيف ليهوى ــ والكاهن أمام النار فى المعبد ينتظر ــ يرفع السيف سابا ليهوى به ... على من ؟ على غادة ؟ كلا ، بل ليهوى به بغتة على قائد **الجيش الغشوم** ، فيقضى عليه .

فينهض زميله روبين مذعورا لما حدث ، ويتشابك مع سابا فى قتال بالسيف ، ينتهى بأن يقتل كل غريم غريمه .

وفى هرج الموقف وزياطه ، يهجم الثوار من الشعب ، ويفكون القيد عن غادتهم ، ويطردون الجيش المعتدى ، وتعود المدينـــة الى اهلها ، بعد أن شـــــهدت من بنيها على اختلاف نزعاتهم دلائل التضحية من أجلها .

ولولا أن المؤلف الفاضل قد بالغ فى أن ((**يحل الفكرة موضع الصدارة**)) ــ كما يقول فى المقدمة ، بمعنى انه شخص ببصره كله الى الهدف الوطنى المنشود ، فنسى أن الوسيلة الى ذلك الهدف هى فى حد ذاتها غاية يقصد اليها الفن ، أقول انه لولا أن المؤلف الفاضل لم يعن كثيرا برسم الشخصيات رسما مميزا واضحا ، لقلنا ان مسرحية ((**غادة أفاميا**)) قد جاءت مثلا للأدب الهادف بغير الوقوع فيما يؤخذ عليه .

أدباء الجيل الغاضب

« إن العصر الذى نعيش فيه عصر انتفت فيه البطولة » .

« كولين ويلسون »

العالم الحديث لا يفهم من الحرية إلا جانبها السياسى ، ويتجاهل أن الحرية تكمن داخل الإنسان . « ستيوارت هولرويد »

هناك بين نفر قليل من الروائيين الانجليز المعاصرين اتجـاه نحو الدين يتمثـل فى أدب **هيوريل سبارك** ، « الروائى وغيره من الكتاب . ولكنه يجدر بنا قبل أن نعرض لهذا الأدب الدينى بالتحليل أن نشير الى ما جاء بصدد هذه النزعة نحو الدين فى كتاب « **تصريح** » . ففى هـذا الكتاب كتب « **كولين ويلسون** » مقـالا بعنوان « **فيما وراء الغريب** » يقول فيه أن نظرته كما يتضمنها كتابا « **الغريب** » ، و « **الدين والتمرد** » ، نظرة شخصية بحتة ويصف « **كولين ويلسون** » **العصر الذى نعيش فيه بأنه عصر تنتفى منه البطولة أساسا** » . ويضيف الى ذلك أن الانسان المعاصر يتحرق شوقا الى الايمان بأن هناك غرضا من وراء وجوده فى الحياة ، وأن هذا الشوق يؤكد ذاته ، فى رغبة ذلك الانسان فى خلق البطولة التى اندثرت من جديد . ويعتبر « **كولين ويلسون** » أن « **الغريب** » **الذى يحس بالوحشة فى مجتمعه هو البطل فى العصر الذى نعيش فيه** .

ويذهب « كولين ويلسـون » فى مقالـه الى ضرورة التصوف فى النظر الفلسفى « **فبدونه لا تعدو الفلسفة أن تكون مجرد منطق** » .

فلسفة الغريب

ويعترف بأنه لم يدرك أن « **كيركجارد** » أطلق اسم « الوجودية » على فلسفة الغريب الا بعد أن قرأ أعمال هذا الفيلسوف وهو فى الحادية والعشرين من عمره . ويشير « كولين ويلسون » الى أهمية الدور الذى يلعبه الخيال فى فلسفة « الغريب » كما أنه يوضح لنا الفرق بين « **غير الغريب** » ، و « **الغريب** » فيقول ان « غير الغريب » ، وهو الانسان الذى يزدريه « كولين ويلسون » ـ يخدع نفسه ، كما تفعل النعامة عندما تدفن رأسها فى الرمال عنـد دنو الخطر منها ، فيتوهم أن اليقين فى جانبه ، نظرا لأنه يخشى الاعتراف بما تنطوى عليه الأشياء من فوضى ، فى حين أن « **الغريب : ـ مثل « فان جوخ »** و « **بتهوفن » و « دستيوفسكى » ـ يحقق قدرا أكبر من العظمة عندما يواجه ما يحيط به من فوضى واضطراب** . لأن هذه المواجهة تقتضى منه استجماع شجاعته بطريقة انتحـارية تنطوى على البطولة ، وتمثل خطـوة يخطوها « الغريب » على الطريق الذى يفضى به الى أن يصـبح شبيها بالله . **ويختار « الغريب » بمحض ارادته أن يعيش فى وحدة ووحشة وانفراد** ، ثائرا فى وجه القيم الشائعة

يدعون إلى الإيمان !

الأدب لا يمكن المسيحي أدباً حقيقياً ، إلا إذا اعترض على كثير من الأفكار السائدة .
« بيلى هوبكنز »

رمسيس عوض

التى يستمسك بها عامة الناس . وهو ينظر بازدراء الى الرغبة الغوغائية فى الأمان والاستقرار . ويعلن « كولين ويلسون » أن « الغريب » يقف فى وجه المادية العلمية التى تسود العالم المعاصر ، وفى وجه المناطقة الوضعيين (أمثال « أير » و « راسل ») الذين يرى أنهم يهددون الحضارة كلها بالانهيار . **ويصف « كولين ويلسون » هذا الغريب بأنه رجل كان سيجد لنفسه مكاناً فى ظل الدين لو أنه كان يعيش فى عصر الايمان** . ويرفض « الغريب » ذلك الاعتقاد الشائع فى يومنا الراهن بنسبة سائر القيم . ففى نظره أن بعض الأشياء مطلقة فى أهميتها وينبغى أن تكون شغل الانسان الشاغل على الدوام . وهذه نقطة يلتقى فيها « الغريب » بصاحب العقيدة الدينية ، فكلاهما يتشوف الى الكشف عن معنى وجوده على الارض ، ويعتقد « كولين ويلسون » أن « المذهب الانسانى » و « التقدم العلمى ، أصابهما الجدب والافلاس ، **وأن الحضارة نفسها شأنها فى ذلك شأن « الغريب » تحتاج الى عقيدة دينية تقيها غائلة الضياع** .

ويرى « كولين ويلسون » أن « الغريب » يستطيع أن يتوسل الى القضاء على غربته بامعان النظر فى الفوضى التى تحيط به وبالسعى الى تحقيق ارادته واضفاء غاية على وجوده . وهى غاية ان لم تكن دينية صراحة فهى دينية فى جوهرها على أقل تقدير . **ومن ثم فان « الغريب » يصبح فى نهاية الأمر مصلحاً روحياً ، وهو يتشبث بالنظام ويستمسك به ... نظام أخلاقى وروحى يفرضه على نفسه من الداخل وليس من الخارج** .

ويرى « كولين ويلسون » أن عصور الأدب العظيمة تتميز بأنها تستند الى عقيدة مشتركة يؤمن بها الجميع مثل الايمان الدينى الذى كان سائداً فى القرون الوسطى . ويأسى لأن عالمنا المعاصر يفتقر الى هذا النوع من التماسك الفكرى . وفى نظره أن البناء الحضارى فى يومنا الراهن آيل الى الانهيار وأنه فى مسيس الحاجة الى عقيدة دينية تشد من أزره وتحول بينه وبين الانهيار .

ويهاجم « كولين ويلسون » العلماء ويرميهم بالبله الأخلاقى ولا يروقه ما يتصف به بعضهم – مثل **نيوتن وآنيشتين** – من تدين فهما على حد تعبيره ، يفتقران الى الاحساس العميق بالمغزى الأخلاقى الذى تتضمنه حياة الانسان . فعقيدة « نيوتن » الدينية عقيدة محسوبة بالمسطرة والفرجار لا تصدر عما جاء فى الكتاب المقدس من الهام وبصيرة . ولا تعدو حاسة اينشتين الأخلاقية – التى تندرج تحت المذهب الانسانى – أن تكون كراهية يحملها هذا الرجل لكل أنواع القسوة والتعصب . وبالرغم من أن «كولين ويلسون» لا يستهين بأهمية هذا الاحساس ، فانه لا يعتبره أبرز صفة يتحلى بها العقل المتدين العظيم الذى يستمد طاقاته الهائلة من ينبوع البصيرة النفاذة والرؤيا التى تستجلى ما هو خبىء . **ويذكر لنا « كولين ويلسون » « أن الغريب لا يناصب العقلانية العداء . فهو لا يعترض على استخدام العقل ولكنه يعترض على** ضيق الرقعة التى يستخدم فيها المفكرون هذا **العقل »** .

ويفصل « كولين ويلسون » المذهب الوجودي على المذهب العقلاني ـ لأن الوجودية فلسفة تنظر الى الانسان ككل دون أن تكتفي بمجرد الاهتمام بالجانب العقلي منه . وهي تعتبر ـ شأنها في ذلك شأن الفن والدين ـ أن بعض الآدميين أكثر اكتمالا من بعضهم الآخر ، في حين أن العقلانية تنظر الى الانسان على أنه مجرد متفرج في هذا العالم مثل رجل يشاهد فيلما على شاشة العرض في احدى دور السينما . وعلى النقيض من ذلك ، ينظر المذهب الوجودي الى الانسان باعتباره مشتركا بكل جوارحه فيما يعن له من أحداث الحياة ، كما تنظر الى مصيره على أنه شيء أكبر من أن تحدده العوامل الاجتماعية والاقتصادية فقط .

ويرى « كولين ويلسون » أن الشيوعية دين أيضا . ولكن الغريب يرفض هذا الدين لما فيه من تزمت وضيق أفق يتمثلان في النظر الى الانسان على أنه كائن اجتماعي أولا واخيرا ، فضلا عن أنه يرفض الديموقراطية الغربية والفاشية والشيوعية والفوضوية ، لأن هذه المذاهب جميعا لا تعدو أن تكون علاجا اجتماعيا من ناحية ، ولأنها من ناحية أخرى تعجز عن خلق « السيوبرمان » ، أي الانسان الراقي المتميز المتفرد الذى يبز كل ما عداه من البشر .

ويشبه « الغريب » الوجودي في أنه يسعى الى أن يعيد الى عالمنا المعاصر الوعي الميتافيزيقي الذى يفتقده . **ويحارب « الغريب » المادية العلمية بكل ما أوتي من قوة كما تتمثل في الداروينية الجديدة في مجال البيولوجيا ، والماركسية في مجال السياسة ، والوضعية المنطقية في** مجال الفلسفة . وينبهنا « كولين ويلسون » الى أن وجوديته تختلف عن وجودية الشاعر « بليك » في أنها لا تناصب الطبيعة والرياضة وفروع العلم الأخرى العداء كما كان « بليك » يفعل ، بل أنه ينبغي على الغريب أن يكون على استعداد لدراسة العلوم وفهمها قبل أن يصل الى عقيدته الدينية . ولكن اقتناع « الغريب » بوجهة النظر الدينية ودعوته الصريحة اليها لا يعنيان بحال من الأحوال أنه يؤيد الكنيسة تأييدا مطلقا . ففي كتابه **« الدين والتمرد »** يثور « الغريب » في وجه الكنيسة كلما رآها تنحرف عن جادة الطريق وكلما رآها تركن الى التهاون والحلول الوسطى لأن الغريب « لا يمقت شيئا قدر مقته للتهاون والحلول الوسطى » « والغريب » انسان لا يخشى الفوضى بل يرحب بها كشيء أساسي في المرحلة السابقة على تحوله النهائي الى العقيدة الدينية . والشك عنده مرحلة ضرورية في تطور المجتمع ، كما أنه مرحلة ضرورية تسبق استيعاب اليقين في تطور الأفراد . ويتحلى « الغريب » بالخصال الأخلاقية التي يتميز بها كل من المصلح الديني والحكيم الشرقي ، وهي خصال تنبعث من ضبط النفس والاحساس بأن هناك هدفا من وجوده في الحياة . ويقول « كولين ويلسون » ان الأدب الانجليزي المعاصر (والأدب الأوربي المعاصر الى حد كبير) يفتقر الى هذه الخصال .

إحساس حاد بالأزمة

وفي مقال آخر بعنوان « احساس بالأزمة » اشترك به « **ستيوارت هولرويد** » في « تصريح » نرى هذا الكاتب يقول انه لا يتردد مطلقا في أن يذهب **الى أن ارادة الحرية هي الدافع الأساسي الذى يحرك السلوك الانساني . فالعالم الحديث لا يفهم من الحرية الا جانبها السياسي ، في حين أنه يتجاهل أن « الحرية » تكمن داخل الانسان . وليس لها وجود في المجتمع الخارجي اذا لم تتوفر** في داخل الفرد أصلا ، وفي رأى « هولرويد » ، أن السعي وراء الحرية هو العلاقة التي تميز الانسان المتمدن عن غيره من الناس . وتتمثل حرية الانسان الحقيقية في قدرته على كبح جماح نفسه .

ويدحض « هولرويد » الرأى الشائع الذى ينادي بأن الانسان ولد حرا ، ويرى فيه أضخم أكذوبة أطلقتها ثقافة المذهب الانساني . فالانسان ، في نظره ، لم يولد حرا . اذ هو لا يعدو أن يكون حيوانا صغيرا محددا تحكمه الغرائز وتسيطر عليه . **وهو لا يصبح حرا الا عندما يدرك فكرة الحرية ويسعى الى تحقيقها في داخل نفسه . وتتلخص الحرية عند « هولرويد » في كبح جماح النفس وفي معرفة الانسان لنفسه بنفسه وفي تجاربه التي توسع رقعة ادراكه للحياة والتي يستمدها من التوتر الناجم عن الصراع بين تطلعه الى الحرية وبين المعوقات التي تقف في سبيل ما يتطلع اليه .**

ويجأر « ستيوارت هولرويد » بالشكوى من القيم المادية التي باتت تسيطر على العالم ، كما يجأر بالشكوى من التفاهة التي أصبحت تسود حياة الانسان المعاصر سواء كان يعيش في ظل مجتمع رأسمالي أو دولة الرفاهية أو الشمولية الشيوعية . ولهذا ، فان « هولرويد » يرى أن واجب الكاتب المعاصر يقتضي منه أن يشخص الداء ثم يقترح الدواء ، وأن يغير معالم المجتمع الذى يعيش فيه دون أن يكتفي بأن يعكس هذا المجتمع فيما ينتجه من أدب . ويعتقد « هولرويد » أن أسباب الداء تكمن في ثقافة المذهب الانساني العلمية التي تسود العالم خلال الثلاثة القرون الأخيرة ، وأن هذه الثقافة المادية العلمية هي العائق الحقيقي الذى يحول دون أي علاج .

ويتناول « هولرويد » معرفة الانسان لنفسه بنفسه ، فيقول ان انقسام الذات على نفسها تعمق أبعاد هذه المعرفة . فالانسان المنقسم على نفسه يعرف عن طبيعته الجوهرية مالا يستطيع الانسان المتكامل نفسيا أن يقف عليه . ويرى « هولرويد » فى التوتر الناجم عن انقسام الذات على نفسها شيئا حسنا . فهذا التوتر يولد قوة هائلة تلهم أحيانا بخلق الأعمال الفنية كما توحى بالتقدم فى علم النفس والفلسفة والعلوم . ويضيف « هولرويد » أن « هرقليطس » هو أول من تنبه الى هذه الحقيقة بين الأقدمين . فقد اعتبر أن الوجود هو « الانسجام بين التوترات المتضادة » وتبنى آباء الكنيسة هذه الفكرة فيما بعد . وليست فكرة وجود الجنة والنار والصراع بين الله والشيطان الا اسقاطا لتجربة انقسام الذات على نفسها فى شكل أسطورى . ويرفض « هولرويد » أن يعتبر انقسام الذات على نفسها مرضا كما يزعم المتخصصون العلماء فى العصر الحديث . فهذا الانقسام شىء جوهرى يتميز به الانسان باعتباره كائنا روحيا . ويذهب « هولرويد » **الى أن واجب الكاتب المعاصر الجاد يقتضى منه دعوة الناس الى اليقظة : اليقظة الى ما يدور فى دخيلة أنفسهم أولا (وهذا هو الدين) ثم تأتى فى المقام الثانى اليقظة الى ما يحدث فى المجتمع الخارجى (وهذه هى السياسة) . ولا يستطيع أى انسان أن ينظم المجتمع الخارجى الا اذا بدأ بتنظيم نفسه .**

ويرى « هولرويد » أن النظام الديموقراطى فى الغرب يتجه بخطى حثيثة نحو بعض مظاهر الشمولية . كما أنه يرمى نظام التمثيل النيابى بالزيف . ويقول « هولرويد » فى هذا الصدد أن أى انسان لا يستطيع أن يمثل أى انسان آخر فى أى شىء ، باستثناء مصالحه واهتمام الانسان بمصالحه وحدها بصرف نظره عن « جوانيته » أى عن البحث فى دخيلة نفسه والغور فى أعماقها ، الأمر الذى يفضى بالتالى الى افتقاره فى البصيرة والرؤية ويسعى « هولرويد » الى أن يبين أن بعض ملامح المجتمع المعاصر المميزة (مثل نمو التحليل النفسى ، والايمان بالتقدم ، وانتصار المذهب العقلانى على الدين) تنطوى على نظرة ضحلة الى طبيعة البشر . فالانسان ليس حيوانا اجتماعيا أو سياسيا فحسب ، ولكنه فرد مسئول عن أفعاله أمام الله .

ويعيب « هولرويد » على ثقافة المذهب الانسانى الخلط بين دوافع الدين ونتائجه واهتمامها بهذه النتائج دون الدوافع القابعة وراءها ، الأمر الذى أفضى بالدين الى فقدان كل ما فيه من استبطان وجوانية . **ويصرح « هولرويد » بأنه وقف كتابه « الخروج من الفوضى » (١٩٥٧) على استجلاء الدوافع الدينية ،** ومحاولة تعريف الموقف الدينى واقتفاء مصادره . ويصف « ستيوارت هولرويد » فى هذا الكتاب ثلاثة كتاب هم « **وليم جيمس** » و « **الكسيس كاريل** » ، و « **كارل ياسبرز** » بأنهم يشتركون جميعا فى نزعتهم العميقة الى الدين بالرغم من عملية تفكيرهم . فثلاثتهم يؤمنون بقدرة الانسان على التغير ، كما أن ثلاثتهم يذهبون تلميحا الى أن الهلاك ينتظر المصير الانسانى اذا عجز عن هذا التغير . ويرى « هولرويد » أن الانسان المعاصر قد بلغ قدرا من التقدم العلمى لم يكن من حظ الأجيال السابقة أن تنعم بمثله ، الأمر الذى جعله يذلل فى يسر مسألة تشخيص ما يعانى من داء ، وأن هذا التشخيص يمثل أول خطوة نحو العلاج .

ويذهب « هولرويد » الى أن الانسان يلجأ الى الموقف الرواقى كلما شاهد حضارته مهددة بالتهافت ، فقد ترعرعت الفلسفة الرواقية فى الأيام الأخيرة التى كانت فيها الثقافة الأغريقية والرومانية تعالج سكرات الموت .

والرأى عنده هو أن **سارتر وكامو** وبعض الوجوديين الفرنسيين الآخرين يمثلون هذا الموقف الرواقى فى يومنا الراهن . فالرواقية هى المعقل الأخير الذى يمكن لأى انسان فقد ايمانه أن يلتجىء اليه . ويقول « هولرويد » أن هناك تشابها بين هذا الموقف الرواقى وبين الدين فى تأكيد الدور الفعال الذى تستطيع الارادة الانسانية أن تضطلع به . ولكن الرواقية تختلف عن الدين فى أنها تفضى فى نهاية الأمر الى الذاتية المحضة التى تدفع المرء ألا يأبه بشىء سوى خلاصه الفردى . ويفوق الدين الرواقية فى أن وجود فكرة الله فى نظامه الفلسفى يفضى الى شموله وحيويته واتساع رقعته . **ولهذا ينبغى على الانسان أن يتجاوز هذه الرواقية حتى يصل الى الايمان عن طريق معرفته لنفسه بنفسه وتسليط الأضواء على ما بداخلها لكشف خباياها . ويعترف « هولرويد » أنه بدأ حياته الفكرية بالتشكك ثم تحول الى الرواقية التى تجاوزها الى الايمان بالدين ، ويضيف أن كثيرا من المفكرين المعاصرين قد مروا بنفس هذه المراحل الثلاث** . وفى نظره أن الدين أقدر من المذهب العقلانى على تمكين الانسان من استكناه طبيعته واستجلاء خباياها ، وأنه يضفى على حياته معنى فلا تصبح تافهة ، فضلا عن أنه يمكنه أن يعيش حياته بحدة وتأجج فلا تسرى فيها برودة الموت .

ويذكر لنا « هولرويد » أنه تتبع التطور النفسى فى ستة شعراء محدثين يتفاوتون فى درجة وعيهم ، أكثرهم وعيا هو « **ت . س . اليوت** » وأقلهم وعيا هو « **توماس ديلان** » . ويؤكد « هولرويد » ما سبق ان ذهب اليه من أن انقسام الذات على نفسها ، كما نجده فى حالتى الشاعرين « ييتس » و « ريمبو » ، لا يزيد وعى الانسان

بنفسه فحسب ، بل انه يقربه من الايمان بصورة لا يعرفها من لا يعرف الصراع الداخلى الرهيب الذى يدور رحاه بين الوعى والايمان . وتولد هذه التمزقات الداخلية طاقة هائلة . ومن المفارقات أن التضحية بالعقل فى هذا الصراع هى علامة الحرية الحقة .

ويرفض « هولرويد » تعريف الفيلسوف بأنه الرجل الذى يتشكك فى كل شيء فالرأى عنده أنه ينبغى أن يكون الفيلسوف رجلا مؤمنا تداعب الرؤى مخيلته . ويقول « **هولرويد** » أنه استاء من سيطرة مدرسة تحليل اللغة الفلسفية على الجامعات الانجليزية والأمريكية فى يومنا الراهن . ويضيف الى ذلك أن ما يفتقر اليه الجو الفكرى الانجليزى هو الاحساس بالأزمة بوجه علم وبمحنة الوجود الانسانى بوجه خاص . ويأسى « هولرويد » لأن المفكر المعاصر لا يتنبه الى ما آل اليه شأن الانسان من ضآلة وما أصاب مداه العاطفى من ضيق نتيجة للوهن الشديد الذى اعترى العقيدة الدينية فى العصر الحديث . ولهذا يرى « هولرويد » ، أن ما تحتاج اليه انجلترا المعاصرة هو حركة وجودية فلسفية وادبية فى وقت واحد . ويرى « هولرويد » أيضا أن الفلسفة تختلف فى طبيعتها وأهدافها عن العلم ، فالغاية من العلم هى تقدم المعرفة ، **فى حين أن غاية الفلسفة الأساسية هى الحياة وليست المعرفة .**

ويظهر « هولرويد » كثيرا من العطف على الوجودية . فهو يقول ان هناك ثلاثة أنواع من الفلسفة : هى :

١ – نظرية المعرفة التى تبحث فى كيفية وصول الانسان الى المعرفة .

٢ – الميتافيزيقا التى تسأل عما يمكن للانسان التوصل الى معرفته .

٣ – الفلسفة الوجودية التى تسأل كيف يمكن للانسان أن يستكمل حياته . وهو ما يحتفل به « هولرويد » قبل كل شيء وفوق كل شيء . ويضيف هذا الكتاب أن تاريخ الفلسفة قد شاهد فى الماضى صراعا غنيا خلاقا استعر بين مزاج الفلاسفة المتصوفين وبين الفلاسفة العقلانيين والتحليليين . ولكن هذا الصراع لم يعد يفجر طاقات الخلق فى القرن العشرين بل تحول الى حرب باردة تهدد بموت الفكر ودماره .

ويلخص « **ستيوارت هولرويد** » أهم جانب فى ايمانه بقوله أن استخدام الأسلوب العلمى فى الفلسفة يؤدى الى اكتشاف الحقائق العلمية التفصيلية facts ولكنه عاجز عن تمكين الانسان من الوصول الى الحقيقة العقلية (truth) وأن السبيل الوحيد للوصول الى هذه الحقيقة هو أن يباشرها الانسان ويعيشها . وهو لا يستطيع أن يفعل ذلك الا اذا عاش فى توتر وانقسام الذات على نفسها ورسخت أقدام هذا التوتر واستقطب فى تربة وعى الفرد .

الدعوة إلى دين جديد

ويدعو « **بيل هوبكنز** » الى انشاء دين جديد يتناسب مع الطور الحضارى الجديد الذى تقف الانسانية على مشارفه .

يبدأ « **هوبكنز** » مقاله « طرق ليست لها سابقة » المنشور فى « تصريح » بقوله أن أدب السنوات الأخيرة فى انجلترا المعاصرة يتميز بافتقاره الى القوة والى هدف يسعى الى تحقيقه ، فضلا عن أنه يكشف عما أصابه من جدب فى الخيال .

ويعرض « **هوبكنز** » الى الرواية الانجليزية المعاصرة ، فيقول ان الجاد منها يكاد لا يرسم من الشخصيات سوى الضحايا ، كما أنه يكاد لا يصور شيئا غير القسوة التى يتعرض لها هؤلاء الضحايا . **ويرى « هوبكنز » ان الأدب الانجليزى المعاصر فى جملته لا يعمق بصيرتنا فى تفهم مشكلات العصر المضطرب الذى نعيش فيه . ويقول اننا نخلص من قراءة الأدب الانجليزى المعاصر الى أن الانسان لا يعدو أن يكون مخلوقا ضعيفا ناقصا يضره أى تغير مفاجيء فى حياته** . ويرى « هوبكنز » **أنه اذا لم يقيض لهذه النظرة السلبية أن تختفى لتحل محلها نظرة ثورية جذرية فسيصيب الآداب الضمور .**

ويتناول « **هوبكنز** » موقف مختلف القراء من وظيفة الأديب الخلاق فيقول ان الذوق الأدبى العام يطالبه بأن يكتب قصصا تسعى الى الهروب من الواقع والحياة . فى حين يطالبه القراء الأكثر ذكاء بتصوير شيء من الواقعية الى جانب المتعة والترفيه . وتتلخص الواقعية فى نظرهم فى استخدام أساليب التعبير السوقية التى يستخدمها الخدم فى المطابخ القذرة وفى انتهاك أعراض البطلات العذارى . ويعلق « هوبكنز » على ذلك بقوله أن الجنس الصرف الذى يتكرر فى الأدب بصورة لا تتغير يصبح مدعاة للسأم والملال . ويرى أن قلة من الناس الذين يتفق معهم فى الرأى تطالب الأديب الخلاق أن يضمن أدبه كل ادراكه للحقيقة .

ويعتقد « **هوبكنز** » أن الأدب الانجليزى المعاصر يميط اللثام عن افلاسه حين يقصر اهتمامه على مجرد تسجيل الظروف الاجتماعية تسجيلا أمينا دون أن يبذل من جانبه أية محاولة للحكم عليها . وفى نظره أن الأدب

الذى يكتفى بأن يعكس بأمانة ما يجرى فى المجتمع دون تمحيص أو تعليق أدب يفتقر الى الفهم الصحيح والادراك السليم . **فالأدب لا يمكن أن يسمى أدبا حقيقيا الا اذا اعترض على كثير من الأفكار السائدة**، واتصف بقدر من التأمل يزيد عما يتصف به الآن . ولكن محنة الادب الراهنة لا تعدو أن تكون جزءا من محنة أشمل وأعم تهدد بتقويض أركان الحضارة بأسرها . وحقيقة الأمر **أن محنة الانسان المعاصر تتلخص فى أنه يعانى من الاعياء ، وأنه لا يستطيع أن يتغلب على اعيائه بالرغم من كل ما احرزه من تقدم فى مجال العلوم . وليس هناك سبيل أمامنا للتغلب على هذا الاعياء الا عن طريق استخدام طاقاتنا الدينية دون الاستمساك بأشكال الدين التقليدية الجامدة** . ولسوء الحظ ، غدا الانسان حيوانا عقلانيا يرفض فى عناد واصرار أية نزعة نحو الدين ، ويعزو « هوبكنز » أسباب الاعياء الذى أصاب الانسان فى الخمسين عاما الماضية الى المذهب العقلانى ، والفاشية والنازية والفوضوية . وتطالعنا دلائل هذا الاعياء من ثنايا أعمدة الصحف اليومية التى تشير الى ظاهرة « **الشباب الغاضب** » مثلا وقد عقدت الدهشة لسانها لما أظهره هذا الشباب ، بكل بساطة ، من غضب قوى فتى .

ويسخر « هوبكنز » من بطولة انسان القرن العشرين ، فيقول انها تتخذ لنفسها أحد المظاهر التالية :

١ ـ أن يحظى هذا البطل بلثم شفتى امرأة ترد اليه هدوءه وسكينته بعد سلسلة لا تكاد تنتهى من القسوة والتعذيب .

٢ ـ أن يضرب البطل ـ اذا كان عاملا ـ رئيس عمال يعمد الى اذلال مرءوسيه ضربة قاضية .

٣ ـ أن يسكن البطل صفيحة قمامة (كالتى يشغلها بعض شخصيات « **بيكيت** ») محطما بذلك كافة ضروب المظاهر والادعاء حيث ينتظر نهايته فى صبر وجلد على تحمل المكاره .

ويعيب « **هوبكنز** » على الادب المعاصر حرصه على تمجيد ضياع الانسان وهو أن شأنه وعجزه المطلق حيال ما يحيط به من ظروف معادية تتربص به الدوائر . ويرى أن هذا عكس الدور الذى ينبغى على الانسان أن يضطلع به فى المستقبل ، فواجب الانسان يقتضى منه أن يؤكد سيادته على ما يحيط به من ظروف .

ويعيب « هوبكنز » أيضا على الانسان المعاصر احتفاله بالجانب العقلانى وتغافله عن أهمية الجانب اللاعقلانى فى حياته . ويتنبأ « هوبكنز » باندثار المذهب العقلانى الصرف كأساس للتفكير فى غضون فترة قصيرة من الزمن ولا يرى سبيلا الى حل المشاكل المتفاقمة الناجمة عن زيادة السكان واحتمالات المجاعة العالمية الا عن طريق انشاء حكومة عالمية .

ويؤكد لنا « هوبكنز » أن اعياء العالم الراهن يرجع الى الفراغ الناجم عن اندثار الايمان . ولكن الايمان فى نظره ليس شيئا محددا بل هو جوهر منفصل تماما عما يتخذه من أشكال . ويرفض « هوبكنز » الخلط الشائع بين الدين والايمان الذى استمر قرونا طويلة ، ويدعو الى ضرورة الفصل بينهما كما يدعو الى الاحتفال بالايمان وحده دن الدين وما يتخذه من صور . ويرى « هوبكنز » أن الخلاص عن طريق الايمان يقتضى :

١ ـ انشاء دين جديد .

٢ ـ أو اعادة بناء المسيحية .

٣ ـ أو الكشف عن مصادر الايمان وجذوره والافادة منها بصورة جديدة بناءة . ويستبعد « **هوبكنز** » الحلين الأول والثانى ، ويعلق آماله فى الوقت الحاضر على الحل الثالث . **ويتنبأ « هوبكنز » بأن يضطلع الكتاب فى المستقبل بدور لم يسبق لهم أن اضطلعوا به من قبل . ففى الماضى كان الدور الذى يلعبه كاتب تراجيديا مثل « اسكيلوس الاغريقى » قاصرا على تهذيب الاغريق والارتفاع بذوقهم ، فى حين أن الكاتب فى المستقبل سيضطلع بمهمة شق طريق حضارى جديد يسلكه الانسان .** ويقتضى هذا منه أن يحث مجتمعه على تحمل المسئولية تحملا كاملا ، وأن يضطلع بدوره كرائد ومعلم اجتماعى وكبشر تلهمه الرؤى ، وأن يستمد من بأسه فى مجابهة الواقع قوة ديناميكية دافعة بناءة . وهو دور لن يستطيع أن ينهض به سوى أصحاب العقول الدينية دون تزمت أو جمود ، والعقول الفلسفية التى لا تعرف التحجر أو الجفاف . لقد نسى الروائى خلال القرون المتصلة دوره كنبى ملهم فى غمار سعيه وراء أزجاء الفراغ والترفيه . وقد آن الاوان له أن يستعيد الدور الذى نسيه .

رمسيس عوض

الالتزام فى مسرح بيتر فايس

نصرى

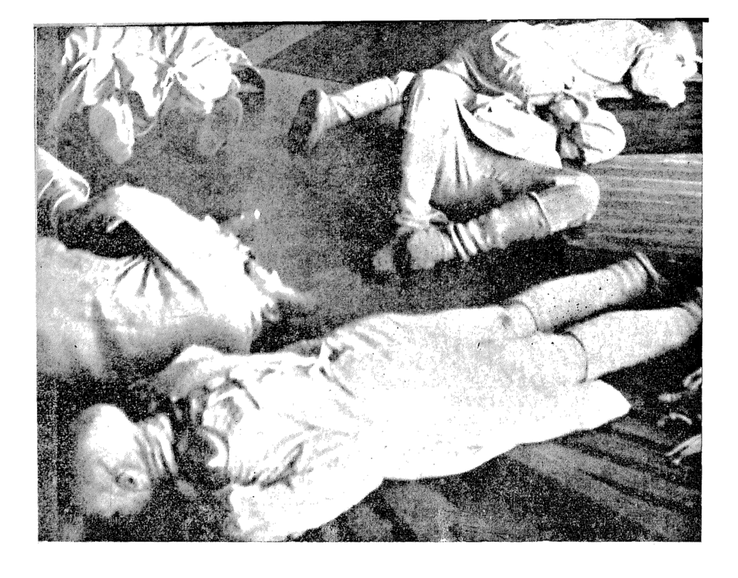
جلال العشرى

● بمقدار ما يتعاطى الفنان واقع عصره بمقدار ما يعطيه ، وبمقدار ما هو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع بمقدار ما هو جهاز ارسال وقاعدة لاطلاق الفن الحر الذى سرعان ما يصبح وقودا فكريا على أرض الثورة وفى موقعة التحرير .

● اذا كان الفن بلا جمهور يعنى المهزلة فان الجمهور بلا فن يعنى المأساة ، وبمقدار ما يأخذ الفنان من الجمهور عليه أن يعطيه وأن يقف الى جواره لكى يكون بحق شاهد اثبات على هذا العصر ! .

عصرنا هو عصر الثورة .. الثورة التى تعم الداخل والخارج جميعا ، الثورة التى لا تقف عند مجرد ثورة الشعب على حكامه الطغاة الذين يذيقونه العرى والجوع بل تمتد لتشمل ثورة الأمة كلها على المستعمر الأجنبى الذى يعبث بمقدرات الناس ، ويعصف بمصائر الشعوب ، ويزدرى الانسان أى انسان وكل انسان . لذلك كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تشتعل الثورات فى هذا العصر .. وفى هذا العصر بالذات الذى صحا فيه الانسان على مشروعية وجوده ، وأدرك بقوة ارادة ولكن بوضوح بصيرة أن الشعب هو صانع قدره وخالق مصيره ، وأنه المحور الحقيقى لسير الأحداث وحركة التاريخ .

هكذا اندلعت الثورات فوق خريطة هذا العصر .. وعلى امتداد خطى الطول والعرض ..



مشهد من فيلم « مارا ــ صاد »

ثورة فى **مصر** وثورة فى **العـراق** وثورة فى **كوبا** وثورة فى **الجزائر** وثورة فى **اليمن** وثورة فى **عدن** وثورة فى **الـكونغو** وثورة فى **فيتنام** ... وكلها ثورات تهيب بالانسان الحر فى داخل أرضه وفى خارجها على السواء ، أن يناضل من أجل شرف حريته وكرامة وجوده وانسانية مصيره ، وبعد هذا كله من أجل انســـان الحياة بل من أجل الحياة نفســـها أو من أجل الحياة وكفى ... **فكل مالا يعمل على ازدهار الحياة فهو غير أصيل ولا مشروع على الأقل بالنسبة الى الأحياء ! .**

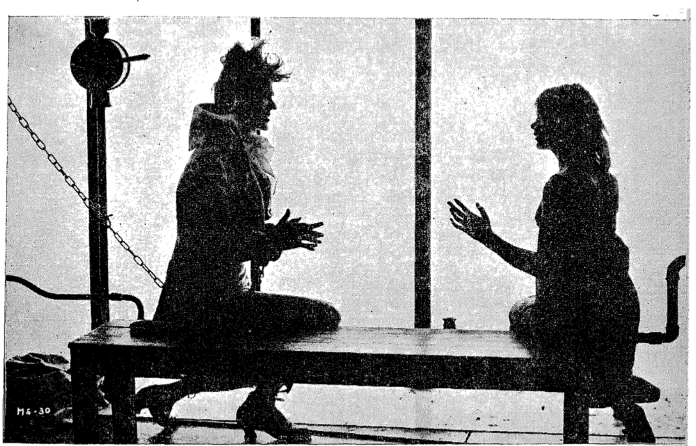
ولم يكن عبثـا ولا من قبيل المصادفة أن تنتقل الثورة من الواقع الاجتماعى الى الواقع التعبيرى لتنعكس على انتاجيـــة الفنان .. فالفنان باعتباره الوجـه التعبيرى للواقع لابد وأن يستجيب لما يشمله من تطور وما يطرأ عليه من تغيير .. ولا يكتفى بالاستجابة بل يحاول أيضا أن يقدم الاجابة ، فبمقـــدار ما يتعاطى الفنان واقع عصره بمقدار ما يعطيه ، وبمقدار ما هو جهاز استقبال لمعطيات هذا الواقع بمقدار ما هو جهاز ارسال بل وقاعدة لاطلاق الفن الحر الذى سرعان ما يصبح وقودا فكريا على أرض الثورة وفى موقعة التحرير . بهذا وحده يصبح الفنان تعبيرا ، ثوريا عن واقع عاشه ومصير كابده وانفعال عاناه ، وبغير هذا لا يكون الفنان بحق وليد واقعه وحفيد عالمه وربيب عصره .

التزام الفنـان الجـديد !

من فوق هذه القاعدة الفكرية الجديدة التى تجعل الفنان ملتزما بأحداث الواقع من حوله متأثرا بها بمقدار ما هو مؤثر فيها ، انطلقت كتابات جيل بأسره من الشبان يمثلون الموجة الجديدة فى الأدب والفن .. كتابات كلها صراخ ،

وكلها احتجاج ، وكلها سخط ، وكلها تنادى بوجوب التزام الأدباء والفنانين بمعارك شعوبهم وقضايا عصرهم ومصير الانسانية كلها ... هكذا ظهرت مسرحية ((**انظر وراءك فى سخط**)) **لجون أوزبورن** تندد بالعدوان الثلاثى على مصر ، وظهرت مسرحية ((**الحواجز**)) **لجان جينيه** تستنكر الاحتلال الفرنسى للجزائر ، وظهرت مسرحية ((**نساء طروادة**)) **لجان بول سارتر** تشير ضمن ما تشير الى الحرب الدائرة فى الكونغو ، وظهرت مسرحية ((**أحزان مستر تشارلى** » **لجيمس بولدوين** تحتج على جحيم التفرقة العنصرية فى أمريكا ، وظهرت مسرحية ((**محاكمة أوبنهايمر**)) **لهانيبار كيبارد** تجسم مأساة التفجير الذرى على كل من هيروشيما ونجازاكى ، كما ظهرت مسرحية ((**ماكبرد**)) **للكاتبة بربارا جاريسون** كاشفة القناع عن مؤامرة اغتيال الرئيس الأمريكى كينيدى ، وكذلك مسرحية ((U. S **أو الولايات المتحدة**)) **لبيتر بروك** والتى فضحت جريمة الحرب فى فيتنام .

وفى هذا التيار الجارف .. تيار المسرح الهادف والكتاب الملتزمين تظهر مسرحية « **مارا - صاد** » **للكاتب الألمانى المعاصر بيتر فايس** .. مسرحية جديدة فى كل شىء .. جديدة فى شكلها الفني .. جديدة فى مضمونها الثورى .. جديدة فى المسرح الذى تنتمى اليه .. ألا وهو ((**المسرح التسجيلى**)) الذى يتميز أكثر ما يتميز بتحديده لدور الأديب أو الفنان من حيث ارتكازه على منطق العصر وحاجات البيئة ومطالب الانسان المعاصر .. فضلا عن وقوفة فى مواجهة الاتجاهات المسرحية المضادة التى لا تحتفل كثيرا بالتزام الأديب أو الفنان لأنها اما مشغولة بالبحث فى قضايا ميتافيزيقية خالصة كما يفعل كتاب مسرح العبث من أمثال **بيكيت ويونسكو وآداموف** وغيرهم ممن يبحثون عن أصل الانسان ومصيره ، وموقفه من التاريخ والحضارة ، واحساسه بغربته وضياعه فى عصر طغت عليه النزعة التكنولوجية وسحقته عجلات الحضارة الصناعية ، أو مستغرقة فى البحث عن قيم جمالية صرفة ومشكلات تكنيكية بحتة كما يفعل كتاب المسرح الشعرى من أمثال **جان كوكتو وبول كلوديل وكريستوفر فراى** وغيرهم ممن تستهويهم التكوينات الفنية من نسيج شعرى ،



الى ديكور تشكيلى ، الى رقصات باليه ، الى موسيقى تصويرية مطرزة بكافة ألوان الغناء ، وكلها قيم جمالية تثير العجب لما فيها من روعة الصنعة وبراعة الصانع دون أن تثير الاعجاب بما تنطوى عليه من وهج المضمون ودفء الانتماء .

فهؤلاء الكتاب جميعا عند **بيترفايس هم** دوائر منعزلة تعيش على هامش الحياة المعاصرة دون أن تعترك بعلمها وثقافتها فى جوف هذه الحياة ، ودون أن تعبر بأدبها وفنها عن الاحتياجات الملحة التى تفرضها هذه الحياة . وهذا كله على العكس من موقف الأديب الملتزم الذى يقدر مسئوليته ازاء قضايا الانسان الحاضر ومشكلات المجتمع الجديد ، وعلى العكس أيضا من موقف الفنان الهادف الذى يسعى الى قيادة الحياة والمجتمع نحو غايات أبعد مدى .



چان
بول
مارا

حياته هى كتاباته !

ولكن من هو هذا الكاتب الذى تكلمنا عنه طويلا ولكننا لم نره حتى الآن ؟ أو بالأحرى لم نعرف شيئا عن حياته حتى الآن ؟ .

الواقع أن حياة **بيتر فايس** هى كتاباته ولا شىء أكثر من هذا ، فليس فى حياته بطولات شامخة ولا أحداث خارقة ، ولا هو ممن يجيدون تدبيج السير الذاتية ولا كتابة المذكرات الخاصة وانما هو انسان بسيط عاش حياته كما يعيشها الآلاف .. حياة استوائية عادية ليس فيها نتوءات بل ولا مطبات الا أن يكون حادث فراره هو وعائلته الى السويد فى أثناء الحكم النازى ، ومن ثم اضطراره الى أن يجرع حياة الغربة والاغتراب ، واضطراره كذلك الى أن ينخرط فى سلك الحياة الجديدة مهما كلفه ذلك من ثمن .. صحيح أن الثمن كان فادحا . .وطنه وأهله وأصدقاؤه وعلاقاته القديمة .. ولكنه استطاع أن يفلسف الواقع ويمنطق الأشياء فيستبدل بوطنه العالم كله وبأهله الانسان جميعا فيصبح بحق المواطن الانسانى العالمى الذى ينتمى للعالم والانسان ؛ من هنا كانت كراهيته الشديدة بل كفره والحاده بكل نزعة عنصرية ضيقة أو تسلط استبدادى بغيض ، فهو يقول على لسان بطله ((**مارا**)) وجه الثورة :

((ديكتاتور ، يجب أن تختفى هذه الكلمة ، أكره كل شىء يذكرنى بالسادة والملوك ، اننى أتكلم عن رئيس يمكنه فى وقت الأزمة ..))

أن ينتشل المجموع من الوقوع فى قبضة الفرد ، وأن ينتشل الفرد من السقوط فى خضم المجموع ، وهذا ما أضافه بطله الآخر ((**صاد**)) **وجه** الحرية :

((ان السجون الذاتية ، أبشع من أكثر الزنزانات صلابة ، وطالما لم تفتح بعد هذه السجون ، فان كل ثوراتكم ، مجرد سجن للثورة)) .

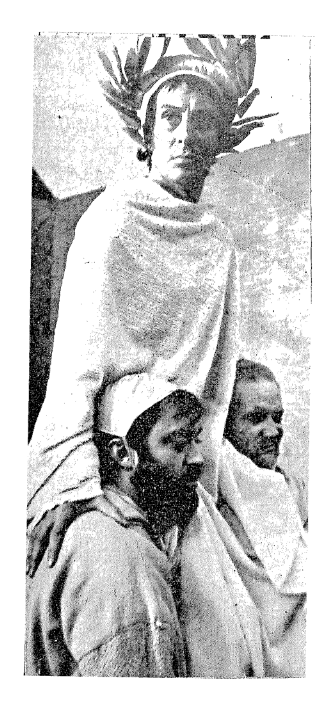
الحرية والثورة اذن‌هما القيمتان الأساسيتان فى حياة هذا الكاتب وهما أيضا القيمتان الأساسيتان فى كتاباته ... فقد ظل هذا الكاتب طوال حياته وكتاباته مترددا بين الثورة الاجتماعية (**مارا**) والثورة الفردية (**صاد**) محاولا التوفيق بينهما من أجل ميلاد انسان ثورى بالمعنى الأصيل للكلمة ؛ انسان تتحقق له مطالبته بتوسيع نطاق الحرية الفردية فى مواجهة الثورة الاجتماعية ، انسان يدرك بيتر فايس تمام الادراك أنه لا يستطيع أن ينحاز الى أى من جانبيه على حساب الجانب الآخر ، فهو مؤمن بضرورة توسيع نطاق الحرية الفردية للانسان ، ومؤمن فى الوقت نفسه بضرورة الثورة الاجتماعية والسياسية لتحقيق العدالة الاجتماعية ، وتلك هى المعادلة السعيدة التى حاول الكاتب أن يحققها عبر ما أسماه ((**الطريق الثالث**)) وما عبر عنه بقوله : ((لما كنت لا أومن بأى نظام من نظم المجتمعات السياسية القائمة ، فانى لا أجرؤ على تقديم واحد منها على سبيل المثال ... اننى أنتمى الى طريق ثالث لا أرضى به هو الآخر ... وربما بممارستى الكتابة سوف أكتشف مكانى ... اننى أكتب لكى أكتشف أين أقف)) .

طريق الاشتراكية الانسانية

وهـذا ما حدث بالفعل ، ظل بيتر ڤايس يكتب ويكتب ، فبعـد أن كتب مسرحية ((مارا ـ صاد)) هذه كتب مسرحية ((التحقيق)) التى ناقش فيها الجرائم التى ارتكبها النازى فضلا عن جريمة الجمهورية الفيدرالية فى حق جمهورية المانيـا الديمقراطية ، ثم عاد وكتب مسرحيتيه الجديدتين عن حرب التحرير القومية فىانجولا وحقهـا فى الاستقلال وتقرير المصير وعن موقفـه من وحشية الأمريكان فى ڤيتنام ، تلك الوحشية التى ان عبرت عن شىء فانما تعبر عن ضراوة الحرب باعتبـارها أعلى وأبشع مراحـل الاستعمار حيث تقف أمريكا لا فى مواجهة ڤيتنام وحدها ولكن فى مواجهة العالم كله ، فهذه الحرب الظالمة لا تقف عند مجرد عدوان أمريكا على انسان ڤيتنام الطيب وأرضه الخضراء وسمائه الحلوب ، وانما هى فى صحيحها تحد سافر لمجموعة الشعوب البشرية ان لم نقل لضمير الانسان .

وهكذا بدأ بيتر ڤايس يعيد النظر فى غاية الفنـان ووسـائله على السواء ، متخليا عن موقفـه الحيادى وآرائه غير المنحازة ، مؤمنا بضرورة خروج الفنان من عزلة الأنا ومعتقل الذات لكى يلتحم بقضـايا الكل ويشارك فى مشكلات المجموع ، فالفنان بشكل أو بآخر ، مسئول عن فضح التفرقةالعنصرية بينالشعوب ، وتعرية الفوارق الطبقية بين الأفراد ، والقضاء على الرأسمالية باعتبارها أعلى مراحل الاستغلال وعلى البورجوازية باعتبـارها أحط تطلعـات الانسان .. وهذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : ((لقد نشأت فى مجتمع بورجوازى وأنفقت معظم حيـاتى محاولا أن أحرر نفسى من شتى الوان القيود والتحيز والأنانية التى كان يفرضها على هذا الوسط الاجتماعى ، وكنت أظن أن عملى الفنى كفيل بتحـريرى من هـذا كله ، ولكننى أدركت أن الفنان لا يستطيع أن يقف مكتوف الأيدى والسجون تملأ فى بلاد مازالت التفرقة فيها على أساس من الجنس أو الفقر موجودة ؛ ولا يمكن لعملى أن يكون له معنى الا اذا كانت له علاقة مباشرة بالقوى التقدمية فى العالم)) .

وعلى ذلك فالفن عند بيتر ڤايس هو أحد الوسائل التى يستطيع بها الانسان أن يصل الى مرحلة الحرية ، والفن أيضا هو أحد الوسائل التى يستطيع بها المجتمع أن يصل الى مرحلة



الثورة ، بل يذهب هذا الكاتب الحر الثائر الى أن حرية الفنان لابد منها لحرية المجتمع كما أن ثورة الفن هى الأصل فى ثورة هذا المجتمع ؛ فهو يقول : ((لكى نقيم ثورة فى بلد ما لابد أن نقيم ثورة فى الفن أيضا ، ومن دواعى التناقض فى بلد اشـتراكى أن تكبت حـرية التعبير ، **فأعظم ما فى الاشتراكية أنهـا تعـد بالحرية الانسانية الكاملة** بمجرد هدم جدران الاستغلال الاقتصادى والتفرقة الطبقية)) .

وعلى ذلك أيضا فالفنان الملتزم هو الفنان المشروع ، والفن الذى لا يحمل فى أحشائه فكرة ويحتضن قضية ويناصر الانسان ليس فنا على الاطلاق .. غير أن الالتزام الذى يعنيه الكاتب

هنا ليس هو الالتزام بمعناه الضيق المحدود ، والذى يصدر فيه الفنان عن حزب بعينه أو سلطة بالذات ، فهذا النوع من أنواع الالتزام كفيل بالقضاء على فنية الفنان واحالة فنه الى بوق من أبواق الدعاية ، لذلك يحرص كاتبنا على توسيع مفهوم الالتزام بحيث لا يقتصر على الالتزام السياسى الأحادى النظرة ، ولا الالتزام الفنى الأحادى النظرة أيضا وانما الالتزام بمعناه الكلى الشامل الذى يشمل العالم ويحيط بالانسان دون أن ينفصل عن العلاقات الاجتماعية والقضايا السياسية التى يتحرك فى داخلها ويدور من حولها ، وهذا هو معنى قوله : « انه حتى اذا كانت لدى أعظم فكرة درامية فلن أحولها الى مسرحية أبدا أبدا ما لم تكن تحمل رسالة » .

ورسالة الفن على الأصالة هى امكانية فهم العالم وامكانية تغييره ، وضرورة العمل على تحقيق هذا الفهم واحداث ذلك التغيير .

طريق المسرح التسجيلى

ولكن كيف يستطيع بيتر ڤايس أن يصب هذه المضامين الدافئة وتلك المعطيات الحارة فى الاطار المسرحى الذى يتجانس معها من ناحية ويعمل على ابرازها من ناحية أخرى ، ان أكبر مذهبين يسيطران على فن المسرح حتى الآن هما **المسرح الوجودى** الذى يتزعمه **سارتر** و **المسرح الملحمى** الذى دعا اليه **بريخت** ، وعلى الرغم من الخلاف المحورى بين المذهبين من حيث عناية أحدهما بالعالم الداخلى فى علاقته بالحرية الفردية وارتباطها الوثيق بوجود الانسان ، وعناية الآخر بفتح نوافذ الروح على العالم الخارجى ، عالم العلاقات الاجتماعية والسياسية وبخاصة فى تعلقها الحميم بمعيشة الانسان ، على الرغم من محورية هذا الخلاف فان بيتر ڤايس يرى فيهما معا قصورا وتقصيرا لا يمكن معهما فهم حقيقة العالم ولا طبيعة الانسان ، وبالتالى لا يمكننا أن نحدث فيهما أى تغيير .

وليس أدل على هذا القصور من أن المذهب الوجودى انما يصور الانسان من جانب واحد فقط فى الوقت الذى يقتصر فيه المذهب الملحمى على تقديم صورة جزئية للحياة ، أما الذى ينشده بيتر ڤايس فهو استكمال أجزاء الحياة وتجميع أطرافها من أجل الكشف عن وجود الانسان فى مجموعه ، وتقديم صورة صادقة عن نفسه ومشكلاته وآماله وكفاحه ، وهذا ما عبر عنه بيتر ڤايس بالانسان الثورى .. الانسان الذى يتحرك داخل أوسع نطاق ممكن من الحرية وخارجه فى سبيل التعرف على المعنى الحقيقى للحياة ، وما اختار له اطار المسرح التسجيلى ... المسرح الذى وضع بذوره المخرج العظيم **ارفن بيسكاتور** ، وبداه فى ألمانيا الكاتب [illegible] بمسرحيته الشهيرة «النائب» ، ومضى فيه كتاب الطليعة الألمان من أمثال **مارتن فالزر وهانيار كيبارد وجونتر جراس** الى أن بلغ قمته على يدى كاتبنا المعاصر **بيتر ڤايس** .

فالمسرح التسجيلى هو أكثر الأطر المسرحية وفاء للنظرة الجديدة للحياة والانسان ، وأقدرها على ابراز الرؤية الشاملة لكل من التاريخ والعصر ، فهو باعتماده على أحداث الماضى ووقائع التاريخ ومحاولته تفسيرها فى ضوء عصرى جديد مع التركيز على اضاءة الجوانب الاجتماعية وابراز العنصر الانسانى انما يساعد انسان الحاضر على فهم الواقع ومحاولة اكتشاف وسائل وغايات جديدة للتغيير .

ولكن أية أحداث وأية وقائع تلك التى يرتد اليها الكاتب ليعالجها بهذا اليقين العصرى الجديد ؟ انها بطبيعة الحال الأحداث التى تنطوى على مضمون انسانى عام ومغزى شمولى عميق بحيث يستطيع الكاتب أن يقف عندها ليفجر ما تنطوى عليه من مغزى وما تحتويه من مضمون مفسرا اياها ذلك التفسير الذى يفرضه منطق العصر وتقتضيه مطالب الحاضر . هكذا لجأ كتاب المسرح التسجيلى الى عرض وقائع ذات أثر فعال على الضمير الانسانى والعالمى مثل محاكمات ايخمان وأوبنهايمر وجرائم النازى ومصرع الرئيس كينيدى واختطاف الزعيم بن بركة فضلا عن حرب ڤيتنام ومأساة التفرقة العنصرية فى جنوب أفريقيا واضطهاد الملونين فى الولايات المتحدة ثم أحداث الثورة الفرنسية ممثلة فى شخصى چان پول مارا والماركيز دى صاد .

والواقع أن المزية الكبرى لكتاب هذا المسرح هى حرصهم البالغ على القيمة الفنية الى جوار الواقعة التاريخية بحيث لا تبدو المسرحية

تسجيلا خالصا للوقائع والأحداث ، وانما تتضح فيها أيضا قدرة الكاتب على اعمال خياله الفنى واستدعاء ابداعه المسرحى ، فمهما نقل الكاتب من سجل الوثائق ومهما استعار من ملف الأوراق فلا يمكنه أن يكون محايدا بازاء الواقعة التاريخية وانما هو مضطر بالضرورة الى ابداء رأيه والافصاح عن وجهة نظره « وتتوقف قيمة وجهة نظره على مدى قدرته على اعادة تفسير التاريخ ، وعلى الاستفادة من الأدوات الفنية لتجسيد تفسيره على منصة المسرح » .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد الذى يفصح فيه الكاتب عن وجهة نظره بازاء الواقعة التاريخية من خلال اختياره لها من ناحية وطريقته فى عرضها من ناحية أخرى ، وانما المتفرج هو الآخر له وجهة نظر لابد وأن يبديها على ما يقدم أمامه من شرائح الماضى وسلخ التاريخ ، ذلك لأنه اذا كانت الدراما التقليدية تحول المتفرج الى متلق سلبى مكتفية بتركه وقد تطهرت روحه ، وكذلك المسرح التعليمى لا يترك المتفرج الا وقد تغير تفكيره بحيث يصدر أحكاما بعينها على أحداث بالذات ، فان المسرح التسجيلى هو وحده القادر على اثارة خيال المتفرج تاركا له الحرية فى اختيار موقفه وتكوين وجهة نظره ، فهو وان يكن مسرحا ملتزما الا أنه خال من أى الزام .

السينما فى المسرح

ولكن كيف يستطيع الكاتب التسجيلى أن يحرص على الصدق التاريخى حرصه على الصدق الفنى وعلى ابلاغ وجهة نظره دون أن يقع فى مزالق الدعوة السياسية أو الدعاية الاجتماعية فلا يعود كاتبا مسرحيا بمقدار ما يصبح مفكرا سياسيا أو مصلحا اجتماعيا أو رجلا من رجال الأخلاق ؟ .

هذا هو السؤال المحورى الذى تدور عليه محاولات بيتر ڤايس فى استخدام كل ما يستطيع استخدامه من أدوات فنية تمكنه من استدعاء وقائع الماضى معروضة بأمانة تاريخية وصدق فنى ، معبرة عن أيديولوجية الكاتب موظفة لخدمة قضايا العصر ؛ فهو يستخدم اطار « **المسرح الشامل** » الذى بدأه الاغريق وأحياه **ڤاجنر** وجاء بيتر ڤايس ليحييه من جديد ، فالشعر هنا والموسيقى والرقص والغناء تجمعها جميعا وحدة حية أو حياة واحدة ، وهو يستخدم أيضا أسلوب « **المسرح داخل المسرح** » الذى ابتدعه **بيرانداللو** وطوره كثير من كتاب الدراما المعاصرين حتى بلغ قمته عند كاتبنا التسجيلى ، فالتاريخ الغابر مدمج فى الحاضر اليومى والجزئى المؤقت داخل فى الكلى الدائم كل هذا داخل بنية العمل المسرحى ، وكذلك تستخدم عملية **المونتاج السينمائى** بحيث تتطور المسرحية لا من خلال التطور الدرامى التقليدى للأحداث ولا من خلال تسلسل الزمن الملحمى ولكن عبر ترابط الأجزاء وتماسكها تماسكا عضويا ووظيفيا يفقدها الترابط الشكلى ولكنه يحدث الأثر المطلوب . هذا فضلا عن استخدامه طريقة مخرجى الموجة الجديدة فى السينما المعاصرة من أمثال **آلان رينيه** و **فرانسوا تروفو** و **جون لوك جودار** ، تلك الطريقة التى تعمد الى المعنى الذهنى فتحوله الى مدرك حسى بحيث تصبح لغة المسرح هى لغة المرئيات والمحسوسات عن طريق تقاطع الصور وتلاحقها وتقديم بعضها وتأخير بعضها الآخر على نحو ما يحدث فى كتابة السيناريو السينمائى الحديث . ولعل هذا هو السبب فى العلاقة الفنية الوثيقة التى تربط بين بيتر ڤايس الكاتب الألمانى الأصل السويدى الاقامة ، وبين **انجمار برجمان** المخرج السينمائى السويدى الذى توافر على اخراج مسرحيات ڤايس فور ترجمتها من الألمانية الى السويدية ، فضلا عن اعدادها للسينما بعد تقديمها على خشبة المسرح .

هذا وقد كان لبيتر ڤايس فضل استخدام البانتوميم أو التمثيل الصامت وتوظيفه لخدمة العرض المسرحى بحيث جعل للبانتوميم مكانا لا يقل عن الحوار كما جعل للحركة شأنا لا يقل عن الأفكار ؛ فاذا أضفنا الى هذا كله براعته فى استثمار الضوء وتوظيفه فنيا ، وحساسيته فى اختيار الديكور وتوظيفه تشكيليا أدركنا على الفور أننا أمام كاتب فنان يجمع بين فكرية المؤلف وفنية المخرج ويمزج بينهما فى مركب رائع يكسر به الحواجز ويجتاز الحدود ويواصل السير حتى النهاية .. نهاية الفن المسرحى .

الحرية الفردية والثورة الاجتماعية

هاتان هما الركيزتان المحوريتان اللتان تدور عليهما أحداث مسرحية : ((**اضطهاد واغتيال جان پول مارا كما قدمته فرقة تمثيل مصحة شارنتون تحت اشراف السيد دى صاد**)) وهو الاسم الذى اختصر الى ((مارا ــ صاد)) وعرف بهذا الاختصار . والواقع أنه الاختصار الذى يفى بالمطلوب .. فمارا صديق الشعب هو وجه الثورة الاجتماعية وصاد أسير الذات هو وجه الحرية الفردية ((والذى يهمنا من مواجهة دى صاد بمارا هو ذلك الصراع بين الفردية المتطرفة وبين الدعوة الى التغيير السياسى والاجتماعى)) على حد تعبير الكاتب ، من أجل ايجاد الانسان الثورى الجديد على حد تعبيرنا نحن .

والطريف فى هذه المسرحية التى شكلت حدثا هاما حين قدمت على مسارح ألمانيا والسويد وانجلترا وفرنسا والولايات المتحدة انها مسرحية خالية من الأحداث .. بل خالية من الحدث بمعناه التقليدى .. فكل الوقائع والأحداث معروفة سلفا كجزء من تاريخ الثورة الفرنسية وما على القارىء أو المتفرج الا أن يشاهد رجع صداها ومدى وقعها فى نفوس الأبطال ، فضلا عما تحتويه هذه الأحداث من عصارة فكرية وقيم ثورية واعادة تفسير للتاريخ .

وعلى ذلك فعبثا نحاول رواية الحدث المسرحى فليس هنا حدث يروى ، وانما عدة شخصيات لكل منها مضمونها الفكرى ومغزاها الرمزى الى جوار موقفها الدرامى ... **فمارا** كما سبق أن قلنا يمثل وجه الثورة ضد الفساد الاجتماعى ، فهو مناضل ثورى ومفكر تقدمى وصحفى شجاع يكتب المقالات النارية التى يهاجم فيها رجال الحكم ، ويؤسس جريدة ((**صديق الشعب**)) ليقف الى جوار الفقراء أو من أسماهم باللا أثرياء ، ويعمل على قلب نظام الحكم الملكى وقيام ثورة ١٤ يوليو ١٧٨٩ ، ولئن اختلف المؤرخون فى تفسير شخصية مارا اختلافا جعل بعضهم يجرده من كل عاطفة بشرية ويخلع عليه بعضهم الآخر صفات القديسين والشهداء ، فها هو كاتبنا ڤايس يرى فيه نموذجا للمفكر اليسارى الذى لا يكتفى بالتبشير للثورة الاجتماعية بل ويعمل لها أيضا ((يجب أن نرى مارا كأحد مفكرى ودعاة الاشتراكية ، رغم أن نظرياته الاجتماعية الثورية تحمل



مسرحية مارا ــ صاد

كثيرا من الشوائب ، مما ابتعد بها عن الهدف السياسى)) وهذا هو الصدع الذى أدى به الى الموت أو الهلاك تماما كما يحدث لأى بطل تراچيدى ، ولذلك نجد الكاتب يواجهه بشخصية أخرى على النقيض تماما سواء فى منطق الفكر أو حركة السلوك ... انه **الماركيز دى صاد** الذى يمثل وجه الثورة ضد ضعف الطبيعة البشرية فهو رجل اباحى النزعة أحادى النظرة ، غرق فى ليل الخطيئة والخطأ وقضى أكثر حياته فى السجن لسلوكه المنحرف وفى المصحة العقلية لشذوذه الجنسى ، وفى السجن .. سجن الباستيل كتب دى صاد عدة تراچيديات وكوميديات وأوبرا وبانتوميم كما كتب عدة مسرحيات شعرية من ذوات الفصل الواحد ، وفى المصحة .. مصحة شارنتون قام دى صاد باخراج العديد من مسرحياته ليقوم بتمثيلها مرضى المصحة ، وكثيرا ما كان يشارك بنفسه فى التمثيل ؛ والذى يعنينا الآن هو أن شخصياته جميعا كانت تتميز بالاندفاع القهرى نحو تحقيق اللذة عن طريق تعذيب الآخرين مما دفع علماء التحليل النفسى الى تسمية هذا النوع من السلوك ((**بالسادية**)) واتخاذ الماركيز دى صاد رمزا لهذا النوع من أنواع الانحراف .. ومن هنا وجد بيتر ڤايس فى هذه الشخصية المضادة

لشخصية مارا ما يعمق الموقف التاريخي ويفجر تناقضاته ويضيف بعدا جديدا الى مفهومه عن الحرية والثورة . وهـذا ما عبر عنه الكاتب بقوله : « لكن شخصية مارا لم تكن تكفي لصنع دراما ، كانت تحتاج الى نقيض لهـا ، هذا النقيض هو الذى وجدته فى شخصية صاد ، ذلك أن صـاد كان ثوريا ولكن على طريقته الخاصـة ، تلك الطريقة التى نسميها اليوم **«بالقوة الثالثة»** . وكان مارا يقول **« أنا الثورة »** ، لكنى جعلته فقط **« صوت الثورة »** ، وكان صاد يهاجم مجتمع عصره حتى أصبح من العسير عليه أن يعيش فيـه بعد ذلك ، لقد حفر مقبرته بكلماته ، وبهـا حكم على مجتمعه بالموت .. مجتمع الرأسمالية » .

انطلق الاثنـان اذن من مصـدر واحـد ، ولـكنهما وصـلا الى نتيجتين مختلفتين أو متتابعتين .. صاد بهذا الطريق ، ومارا مشى فيه حتى النهاية . وعلى جانبى الطريق كانت هنـاك شـخصيات أخرى .. صحيح أنهـا لم تضف أبعادا جديدة ولكنها كانت ظلالا لابد منها لاكتمال الصورة ، على الجانب الأيمن من الطـريق كانت تقف **شـارلوت كوردى** هى وعشيقها **دوبيريه** .. انهما الوجهان المرضـيان للثورة اللذان يعكس أحـدهما التضخم المرضى للذات ويعكس الآخر اختلال الرغبات الذاتية ! فهما الأنا السفلى حسب التقسيم السيكولوجى ، الأنا التى تنقاد وراء الحس الخالص والغريزة الصماء .. فشارلوت كوردى انسانة مكبوتة اعتزلت الحياة ودفنت أحاسيسها فى عزلة بالدير فكانت نهبا لهلوسات مرضية تركزت فى حلمها الدينى لانقـاذ فرنسا وتخليصـها من براثن الطغـاة ، فالصورة الماثلة فى مخيلتها حتى استحالت الى عصاب قهرى يسيطر على كل ما تفكر فيه ، هو أن تصبح قديسة تماما كما حدث لكل من **جان دراك والقديسة جوديث** . ولذلك فهى لم تقدس شخصا ولم تهب حياتها لأحد .. كل ما تعانيـه هو ارادة الموت التى تستجيب لها بلا وعى واستغراق .. ومن هنا كان دوبيريه هو بمثابة رجع الصدى .. فعبثا يحاول أن يستميلها الى حبه وعبثا يحاول أن يحيلهـا الى ذاته .. ولما كان دوبيريه نائبـا جمهوريا حـرا .. ووطنيـا محافظـا من الجيرونديين ، كان من السهل على الكاتب أن يعبث بأحلامه التقليدية وآرائه المحافظة فتنتهى كل محاولاته العاطفيـة مع كوردى بالاحباط ومن ثم يصـاب بالهوس الجنسى ويكون مآله مستشفى الأمراض العقليـة .. **انهما وجهان لعملة واحدة الجنس الذى يؤدى اما الى الدير أو الى المستشفى !** .

وهناك على الجانب الآخر من الطريق .. طريق الحرية والثورة يقف كل من **كولمبيه وجاك رو**، الأول ليبرالى حر يرتدى قناع الثورة ومن وراء هذا القناع يصالح كل الأطراف ويتحين كافة الفرص كى يحقق أغراضـه الخاصة ومطالبه الذاتيـة دون نظر لأى اعتبار ، انه صديق الجميع وفى الوقت ذاته جلاد الجميع أو هـو باختصار الوجه الانتهازى للثورة .. أما الآخر فهو قس سابق خلع مسوح الرهبان وتحول الى اشتراكى متطرف ، وأخذ ينادى بالقيم الثورية وضرورة التغيير لا على طريقة مارا الغاضبة ولكن مع ميل عاطفى للاستقرار ، ولذلك فهو هنا بمثابة المحرك الذى يدفع بالموقف الى الأزمة ويمثل أيضا على حد تعبير بيتر ڤايس والأنا العليا التى يعيش بها مارا نظرياته .. انه باختصار يعكس الوجه العاطفى للثورة .

وثمة شخصيات أخرى كثيرة وضـعها الكاتب وضعا وظيفيا هادفا لأنها بمثابة الخلفية التى لابد منها لمؤخرة الصورة أو الأرضـية اللازمة لوقوف الأبطال .. انهم جموع المرضى والمرضين والمرضات يضاف اليهم المغنون الأربعـة والموسيقيون الخمسة وباقى الأفراد الذين يرتدون قبعـات الثورة ، وعلى رأسهم جميعـا يقف المنادى الذى هو بمثابة رئيس الجوقة أو الكورس أو فرقة المنشـدين . ان كلا منهم يرى الثورة من خـلال مطالبـه واحتيـاجاته ، ويفسر الحرية التفسير الذى يفى بهذه المطالب والاحتياجات فهم ينضمون الى الثورة ويطلبون من الثورة أن تعطيهم كل شىء : **سمكة .. حذاء .. قصيدة .. زوجا آخر .. امرأة أخرى ..** ذلك لأن الثـورة معناهـا تحقيق الكفاية الاجتماعية كمـا تعنى الحرية تأكيد الذات الفردية .. فالحرية هى غاية الكل ، والثورة هى طريق الجميع .

وبعـد ؛ فتلك هى المعادلة الصعبة التى حاول بيتر ڤايس أن يحولها الى معادلة سعيدة ، سالكا الى ذلك طريق الفن ، والفن الثورى الأصـيل .. الفن بكافة أشـكاله وشـتى مظاهره .. بالكلمة المقروءة والنغمة المسموعة والصورة المرئية ؛ فهذه كلها أدوات فى يد الفنان

يستطيع أن يخوض بها معركة الحياة ويدافع بها عن قضية الانسان .. فحرام واكثر من حرام أن ينعزل الفنان ليناجي القمر أو يتغنى بالنجوم وهناك انسان يموت وآخر جائع وآخر يعاني عذاب الحريق ، فليس فنانا على الحقيقة من يكتفي بتصوير الواقع دون أن يعمل على تغييره ، ومن لا يخاطب المجتمع من أجل التأثير فيه ، لأنه **اذا كان الفن بلا جمهور يعنى المهزلة فان الجمهور بلا فن يعنى المأساة** . وبمقدار ما يأخذ الفنان من الجمهور عليه أن يعطيه وان يقف الى جواره كي يكون بحق شاهد اثبات على هذا العصر ! .

جلال العشرى

هل انحسرت
الموجة الجديدة

في السينما ؟



● **حوار فكرى مع المخرج الطليعي خليل شوقى .**

مازال **خليل شوقى** رغم سقطته الأخيرة فى ((**معسكر البنات**)) امكانية قابلة للنمو والتطور ، لأن مكوناته الفنية والفكرية ليست وليدة معسكر البنات وانما نبتت فى ((**دنيا**)) وشبت فى ((**الجبل**)) و ((**الاشارة الخضراء**)) ... شاب ما زال فى بداية الطريق ، علينا أن نتناوله برفق ... ومع ذلك لم يرحمه أحد (*)

لقد بدأ **خليل شوقى فى ((دنيا))** قدرة فنية كبيرة على وشك أن تتفتح وتنضج .. ثم جاء ((**الجبل**)) ليقلل الى حد ما من هذه القدرة . وأخيرا ((**معسكر البنات**)) ليضيء الاشارة الحمراء فى طريق المخرج الشاب .

فى هذا الفيلم حاول خليل شوقى لونا جديدا من الدراما الراقصة أو فيلم المنوعات ولا بأس فى المحاولة أن كانت ستؤدى الى جديد . لكن الذى رأيناه كان بناء روائيا ركيكا ، شخصياته معلقة فى الهواء ، جردها كاتب السيناريو من هويتها التى تمكنك من التعرف عليها تعرفا واضحا .

رغم ما قيل من أن الرقابة حذفت المشاهد البنائية التى تكشف عن انتماء البنات فى الفيلم الى مجتمع مدرسة سان بيترو وأن الآنسة نادية تربت فى مدرسة راهبات والأستاذ حسن ، أستاذ جامعى اعتاد اصطحاب طلبته الى رحلة مثل هذه كل عام . وعلى فرض أن الرقابة حذفت هذه المشاهد فلماذا ترك المخرج السيناريو المسكين على ((**عتبة السلم**)) ولم يحاول اصلاح ما أفسدته رقابة السيناريو دون أن يغضبها !!؟ .

ويرد **خليل شوقى** على هذا فيقول :

● كلا لم أكن أقصد هذا النمط ..

● فماذا كنت تقصد اذن !!؟ .

ـ نمطا مختلفا من أولئك الذين استفادوا من رفع الأجور فانحرفوا بها الى هذا الاتجاه ..

ويعلم خليل شوقى أن هذا الرد لا يعد دفاعا لصالحه بقدر ما هو ضده لأن المخرج الذى لا يستطيع أن ينفذ ما يريد يصبح أضحوكة ! ثم نثير معه مسألة الرقصات التى تتسلط على المتفرج تسلطا كابوسيا دون أن تؤكد شيئا بالذات :

● هذا صحيح ، وأنا أردت أن أشعر المتفرج من خلال هذا التركيز بأن هذه بيئة سيئة دون أن أستعمل الحوار ...

خلال هذه الرقصات يشعر المتفرج على الفور أنها تشير الى مجتمع بالذات ليس فى الحقيقة مجتمعنا ، مجتمع يوجد فى هذا الملهى أو ذاك أو فى بيت فلان من الناس لكن لا يمثلنا أو يحمل قيمنا ، وهؤلاء الذين قدمهم الفيلم لا يعيشون واقعنا بل لا يشعرون به ؟ .

غير أن الشيء الوحيد الباقى من أسلوب خليل شوقى فى فيلميه دنيا الجبل هو العنصر التشكيلى الذى ساعد على بروزه وجود اللون وهو يعتز بقدرته على خلق تكوينات تشكيلية بارعة نتيجة مرونة الكاميرا فى يده ، ورغم اعتزازه فان التكوين التشكيلى ما لم تفرضه ضرورات البناء الروائى ، يصبح معلقا فى الهواء لا يشير الى دلالة بالذات ويكون فى هذه الحالة زائدا كالزائدة الدودية تماما .

● هناك نوع من الأفلام يرفض الجمهور أن يراه مثل دنيا والجبل وهو يقبل على أفلام من نوع معسكر البنات الذى حقق نجاحا تجاريا ملحوظا .

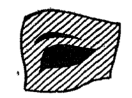
● معنى هذا أن يتوقف التجديد فى السينما المصرية وعلى الشبان أن ينفضوا الأفكار التجديدية من رؤوسهم ويحاولوا تملق النجاح التجارى !!!؟ .

● طبعا لا ...

● كيف لا ... وهذه معادلة صعبة أن تجمع بين القديم والجديد .

● نحاول أن نقدم للجمهور أفلاما تجديدية ، يحتمل أن يقبل عليها .. وبتكرار هذا النوع سيعتاد عليه وفى نفس الوقت يجب أن نكسب أولئك الذين يكرهون الفيلم المصرى ((لله فى لله)) وخاصة المثقفين .

ولكن .. هل هذه هى الحقيقة فعلا .. !!؟ وهل هذا هو الطريق الى سينما جديدة فى مصر ؟ هل هذا هو قصارى ما يستطيعه مخرجونا الشبان .. أمل السينما الجديدة ؟ .



لقاء كل شهر

ليدى ماكبرد أو اغتيال كنيدى

المسرحية التى هزت الوجدان العالمى



مشهد من مسرحية
« ليدى ماكبرد »

فى قلب نيويورك يرتفع الستار كل ليلة عن مسرحية جريئة وخطيرة معا .. مسرحية تتهم الرئيس الأمريكى الحالى ليندون بيرد جونسون بالتآمر على قتل الرئيس الأمريكى الراحل جون فيتز جيرالد كنيدى ..

والمسرحية كتبتها سيدة أمريكية تخصصت فى دراسة التاريخ .. هذه السيدة هى **بربارا جارسون** التى استمدت موضوع مسرحيتها من تاريخ المسرح أو من مسرح التاريخ .

أما تاريخ المسرح فنعنى به مسرحية « **ماكبث** » الشهيرة لوليم شكسبير .. وأما مسرح التاريخ فنعنى به اغتيال كنيدى وانتقال منصب الرئاسة الى نائبه جونسون .

لقد استطاعت **بربارا جارسون** بذكاء لماح وشفافية نافذة أن تلتقط حادث اغتيال **الملك دانكان** فى مسرحية وما وراءه من ملابسات وتحيله الى حادث اغتيال **الملك وانكان** فى مسرحية شكسبير .. ساعدها على ذلك التشابه الغريب بين أسماء شخصيات المسرحية وأسماء الشخصيات الواقعية من ناحية ، ومن ناحية أخرى ذلك التسلسل المنطقى فى وقوع أحداث المسرحية والذى يشبه هو الآخر والى حد بعيد تسلسل الأحداث فى حادثة القرن العشرين ، على الرغم من فارق الزمن الكبير بين الحادثتين .. فالمسرحية كتبها شكسبير سنة ١٦٠٦ والمأساة الأمريكية وقعت سنة ١٩٦٣ أى بعد أكثر من ٣٥٠ عاما .. ان التاريخ يعيد نفسه أو قل أن النبوءة الفنية ، أعنى نبوءة شيكسبير ، تتحقق فتقدم لنا صورة حية لمأساة الطموح .. أعنى مأساة كنيدى



((ليــدى ماكبيرد)) كما قدمت على المسرح

وجونسون معا ! **ان اغتيال كنيدى ورئاسة جونسون وتحدى روبرت كلها حلقات فى مأساة الطموح .**

فما هى مأساة الطموح فى مسرحية شيكسبير أولا ؟!

ليدى ماكبث لا تقنع بأن يظل زوجها قائدا تحت يدى الملك ، انها تريد له أن يصبح هو الملك أو أن تصبح هى زوجة للملك .. فتدفع ماكبث الى قتل الملك **دونكان** .. وتتم الجريمـــة البشـــعة داخل قصرهما أثناء زيارة دونكان لهما .. وبعد مواراة القتيل ثراه وبعد أن يتوج ماكبث ملكا تحس الملكة الجديدة أنها مسئولة عن الجرم وشريكة فيه فترى فى حلمها أنهـــا ملطخـــة بدماء ضحيتها وأن شبح القتيل يتمادى فى مطاردتها فتموت رعبا .. أما الزوج الملك فيندفع نحو جرائم أخرى .. ولكن ماكدوف أحد النبـــلاء ينتقم من ماكبث بقتله ، فيضع حدا لجرائمه ويستعيد عرش أسرته بعد أن يتم تتويجه ملكا شرعيا للبلاد .

وما هى مأساة الطموح فى مسرحية جارسون اذن ؟!

ليــــدى ماكبـيرد أو ليــدى بيرد لا تقنع بأن يظل زوجها نائبا لرئيس الولايات المتحدة . انها تريد له أن يصبح هــو الرئيس وأن تصبح هى السيدة الأولى بالبيت الأبيض .. فهى تشتعل حقــدا على الرئيس **چون كيندونك أو چون كنيدى ..** وتتسمم غيرة من الســـيدة الأولى **ليدى كيندونك أو چاكلين كنيدى ..** لذلك تدفع ماكبيرد (وهو الاسم المركب من أول مقطع من ماكبث ـــ ماك ـــ

بالاضافة الى اسم جونسون الثانى ـ بيرد ـ ويرمز الاسم المركب الجديد الى جونسون) تدفعه الى تدبير مؤامرة لاغتيال الرئيس كينيدونك (وهو الاسم المركب من أول مقطع من كنيدى ـ كين ـ بالاضافة الى دونك أول مقطع من دونكان ملك اسكتلندا ويرمز الى كنيدى) .

يدعو ماكبيرد الرئيس كينيدونك لزيارة ولايته تكساس .. ويقبل كينيدونك الدعوة على الرغم من تحذيرات الجميع .. ويقوم بزيارته فعلا بصحبة السيدة الأولى .. وما أن يستعرضان شوارع عاصمة الولاية دالاس فى سيارة مكشوفة ، حتى يصاب الرئيس بعيار نارى يخر على أثره صريعا بين أحضان زوجته .. وبعد دقائق من اعلان نبأ وفاة كينيدونك رسميا ، ينصب ماكبيرد نفسه رئيسا ويبدأ فى مباشرة مهام منصبه الجديد باذاعة بيان على الشعب .

ويقبض على القاتل ولكنه سرعان ما يلقى مصرعه هو الآخر .. أما روبرت وتيدى شقيقا كينيدونك فيثيران الشبهات حول ماكبيرد .. وينضم اليهما أعضاء الحزب الليبرالى وعدد كبير من الاتباع والمؤيدين .. وأما الشعب فهو يريد أن يعرف الحقيقة .. يدب الخوف فى قلب ماكبيرد ويسأل السحرة الثلاثة عن المستقبل فيخبرونه بأن أحدا من البشر لا يمكن أن يناله بأذى أو يسلب منه العرش حتى يأتى الخشب الملتهب الى واشنطن .. فيأمر بضرب فيت لاند وقمع كل المظاهرات المعادية له سواء فى الداخل أو فى الخارج ..

ويحرق السود أشجار الكرز فى واشنطن ويخسر ماكبيرد عددا كبيرا من الأصوات ويدخل عليه روبرت شاهرا رمحه .. ولكن ماكبيرد يترنح ويسقط دون أن يمسه الرمح .. ويعلن روبرت النبأ معبرا عن حزنه البالغ ثم ينصب نفسه رئيسا سلفا للقائد العظيم ماكبيرد .

هذه هى الخطوط الرئيسية فى مسرحية **باربارا جارسون** .. وهى كما نرى تصاهر بين موضوعين بعد أن تضعهما على مستوى واحد .. موضوع مسرحية شيكسبير وموضوع خيانة جونسون لرئيسه كنيدى والغدر به فى داره ، وكذلك الصراع الدائر بين جونسون الذى اقتنص العرش وروبرت صاحب العرش الشرعى ..

غير أن باربارا جارسون عندما توازى بين الموضوعين تحتفظ للمسرحية الشيكسبيرية بمحتواها فى الوقت الذى تقوم فيه باجراء اضافات تكهنية الى الواقع المعاش تعد سابقة لأوانها ، بحساب المنطق ، وغير حقيقية طالما أنها لم تحدث أو لم تحدث بعد ..

أما كيف احتفظت جارسون لمسرحية شيكسبير بمحتواها بينما حملت التاريخ ما لم يحتمله فهذا ما يمكننا أن نعرفه من خلال استعراض خطوط الطول فى مسرحيتها هى وهو فى نفس الوقت تلك الاضافات القائمة على مسرحية شيكسبير نفسها .. أى أن المسألة كانت أخذ وعطاء أو ابدال واحلال .. ابدال الحوادث والأسماء بحوادث وأسماء أخرى واحلال حوادث وأسماء ظروف معينة محل ظروف أخرى قائمة ! .

ل . جونسون كما يراه العالم !



تبدأ مسرحية « ماكبيرد » بسحرة مسرحية « ماكبث » الثلاثة .. الساحر الأول يمثل الجيل الثائر فى أمريكا والثانى يمثل المسلمين السود والأخير يمثل اليسار .. ويردد الثلاثة هذه العبارة : **« القدر هو العدل ، والعدل هو القدر ! »** .

ويتغير المنظر .. مؤتمر الحزب الديمقراطى بقيادة چون الذى يقول لشقيقه : **« أنت يا بوب الثانى فى الخلافة ويليك تيد ثم الأمراء الذين لم يولدوا بعد .. »**

وهنا يحدث تيد الى نفسه قائلا : « يا له من ترتيب محكم .. معنى ذلك أن جاك سيبقى حتى ٦٠ و ٦٤ ثم بوب فى ٦٨ ، ٧٢ ثم أنا فى ٧٦ ، ٨٠ ثم فى ٨٤ من يمكن أن يتولى الحكم ! » .

ويخرج الحكام الثلاثة .. فنلاحظ أن الكاتبة قد استخدمت الأسماء الحقيقية لشخصياتها المسرحية فچون هو چون كنيدى وبوب هو شقيقه روبرت الذى ينادى بهذا الاسم نفسه وتيد هو تيدى الذى ينادى بهذا أيضا .. ثم نلاحظ ان الكاتبة تكشف عن الخطة المرسومة التى كانت تسعى أسرة كنيدى الى تحقيقها منذ البداية وكأنها **« أسرة مالكة » فى ظل الحكم الجمهورى** .

ويدخل السحرة الثلاثة من جديد فيقول أحدهم : **« مر قطار يحمل قوات من الجنود الى « ڤيت لاند » فصحت « قف هنا ! »** وأخذت أصيح وأنا أقفز حول الجنود **« ارجعوا ، عودوا وأوقفوا هذا القطار . لماذا تحاربون من أجلهم وتموتون بلا مبرر ؟ »** .

ويقطع الحديث مقدم ماكبيرد الذى يحييه السحرة قائلين : « حياك الله يا نائب الرئيس .. حياك الله يا من ستصبح رئيسا » . فيعيد ماكبيرد لنفسه مضمون العبارة : **« نائب الرئيس اليوم .. ثم الرئيس غدا . »**

ولكن الساحر الأول يعود فيقول على غير مسمع من ماكبيرد : **« غير أن كيندونك هو الذى سيترك من بعده وريثا . »** ويضيف الثانى قوله : **« وسيكون هو بدوره فذا فى مجموعة ملوكنا . وسيظل يتململ فى ضجر وهو ينتظر دوره . »** فيقول الأخير : **« سينتهى الرؤساء جميعا الى صندوق القمامة والملوك ان يتوجوا وستكون الدنيا لنا . »**

واضح أن « ڤيت لاند » هى « ڤيتنام » ، وواضح كذلك أن الكاتبة تستنكر هذه الحرب ويستنكرها السحرة أو الجيل الثائر والمسلمون السود واليساريون بحسب الرمز وشياطين الجان بحسب التصوير الواقعى .. ثم نلاحظ أن الكاتبة قد استدعت الى مسرحيتها السحرة الذين ذكرهم شيكسبير فى مسرحيته وجعلتهم يتنبأون لماكبيرد بنفس النبوءات التى تنبأوا بها لماكبث .. الا أن مسألة السحرة والنبوءة لم تحدث لچونسون بالطبع !

وتتحقق النبوءة الأولى فى مسرحية جارسون مثلما تحققت فى مسرحية شيكسبير ومثلما حدث فى الواقع ..

فيختار چون ماكبيرد ليكون نائبا له كما اختار دونكان ماكبث ليكون قائدا لقواته . ولكن ماكبيرد يشعر بأنه مغبون ومستبعد فى الوقت الذى يشعر فيه بأنه قوى وبأن ولايته بأجمعها تناصره .. لذلك يدعو كيندونك الى زيارته .

ويقوم كيندونك بزيارة دالاس وعندما يمر الركب وسط الجموع المحتشدة يقول أحدهم : كل هذا الثراء ! فيقول آخر : كل هذا الشباب ! ويقول ثالث : كل هذه الحكمة والثقة !

وينطلق عيار نارى من الطابق السادس باحدى العمارات .. فيخرج أحد رجال البوليس ورقة من جيبه ويقرأ : **« ان الطلقة ستنطلق من هنا »** ويضيف قائلا : **فلأذهب للقبض على هذا الحيوان القذر الذى قتل رئيسنا ! »** .

ان هذا المشهد هو مركز الثقل فى المسرحية كلها وهو البؤرة التى تتجمع فيها كل أفكار الكاتبة .. فكلمات الشرطى تشير الى أن الحادث ليس الا مؤامرة مدبرة كما أنها تعد بمثابة اتهام صريح يدين چونسون بالتآمر على قتل كنيدى .

أما روبرت فيلزم الصمت ويفضل ألا يفضح الأمر طالما أن الحادث قد وقع وطالما أن چونسون سيتولى الحكم تلقائيا .. ويرى أن مصلحته

فى المستقبل هى التى تملى عليه هذا الصمت .

ويسدل ستار الفصل الأول ليعود فيرتفع عن الفصل الثانى حيث يؤكد روبرت نظريته التى يطلع شقيقه عليها .. فعندما يقول تيدى : « سندينه (ويقصد جونسون) أمام العالم » ، يفصح روبرت قائلا : « ليس من المفيد .. ليس الآن .. فلنحارب بالعبارة البارعة حتى يمنحنا الزمن الأصدقاء .. ويمنحنا الأصدقاء سيوفهم . »

ويعلم ماكبيرد أن شقيقا كيندونك يثيران الشبهات من حوله فيأمر المحقق **ايرل أوف وارين** بتلفيق التحقيق حتى تهدأ ثائرة الجميع وترتاح عقولهم وأفئدتهم ..

وتصل الى مسامع ماكبيرد أنباء التمرد الذى يجتاح ڤيت لاند أو ڤيتنام فيأمر ماكنمارا وزير الدفاع بقمع هذا التمرد السخيف وسحق كل من يتحدى الغزو الأمريكى .

وتدخل ليدى ماكبيرد مسرعة بصحبة ابنتهما .. انها مشدودة الأعصاب ومتهالكة .. تحس بالاثم وتشعر بالذنب وترى دماء الجريمة البشعة ، التى تلطخ يديها ، فى كل ما تقع عليه عيناها ..

ومرة أخرى يجتمع روبرت بالحزب الليبرالى .. ولكن الاجتماع يضم فى هذه المرة أعضاء الكونجرس والشيوخ وأعضاء النقابات الصحفية والعمالية وزعماء اليمين المستقل واليسار والزنوج .. أن روبرت هو الرجل الذى يستطيع اذن أن يوحد أعداء الطاغية يمينيين كانوا أو يساريين ! .

وفى ختام هذا الفصل الثانى يقول روبرت : « لا تقتلوا قلوبكم ولكن اشعلوا فيها الغضب .. » .

ويرتفع ستار **الفصل الثالث والأخير** عن مظاهرات احتجاج على سياسة ماكبيرد وإستبداد حكمه .. هذا الفصل بأكمله هو الاضافة التى أضافتها المؤلفة الى الوقائع التاريخية مستندة على رؤيتها لمنطق التاريخ أو حتمية الأحداث .. ربما هذا ، وربما كانت هذه الاضافة هى مثالية التاريخ أو ما توده المؤلفة أن يكون !

ويلتقى ماكبيرد بالسحرة الثلاثة يسألهم عن المستقبل فيقولون له أنه لن يسقط حتى يأتى الخشب الملتهب الى واشنطن .. نفس النبوءة التى تنبأ بها السحرة لماكبث .. أما ماكبيرد وماكبث فكلاهما لا يصدق النبوءة مستندا الى عدم معقوليتها ويتمادى فى طغيانه .

ويخيل الى ماكبيرد أن شبح كيندونك يهجم عليه فيصيح فيه قائلا تلك الكلمة التى تدينه ادانة دامغة هذه المرة : « انك لا تستطيع أن تقول اننى فعلتها .. » .

وبعد قليل يدخل الحارس ليعلن ان السود يحرقون أشجار الكرز فى واشنطن .. فيصرخ فيه ماكبيرد قائلا : « اذا كان هذا النبأ كاذبا فسوف أشنقك حيا » واذا به يرفع رمحه ويصوبه نحوه .. ولكن ماكبيرد يترنح ويسقط دون أن يمسه الرمح .

ويعلن روبرت النبأ مثلما أعلن ماكبيرد من قبل نبأ وفاة كيندونك .. نفس النهاية ونفس البداية أو نفس اللعبة ! ينصب روبرت نفسه رئيسا ويسدل ستار الختام فى هذه المسرحية التى تنتمى الى ما يسمى « **بالمسرح المباشر** » أو « **مسرح التاريخ** » .. مسرح « **مارا ـ ساد** » و «**الحواجز**» و « **الولايات المتحدة** » ...

ان « ماكبيرد » هى المسرحية التى تعبر عن « الضمير الأمريكى » مثلما عبرت مسرحية « U.S أو الولايات المتحدة » عن « الضمير الانجليزى » وكما عبرت مسرحية « الحواجز » عن « الضمير الفرنسى » فى سلسلة « مسرحيات الضمير » فى النصف الثانى من القرن العشرين أو سنوات الجيل الثائر من المفكرين الملتزمين .



الهوة بين الاشباع والاحباط

مدموازيل

چان چينيه

بين حلم الحب وكابوس الواقع

فى أصرار تعالج فتح الهويس ، حتى تتأكد من تدفق المياه ومن أن القرية لا محالة جارفها الطوفان ، فتعود بخطى ثابتة ، تشق طرقات القرية الى حجرتها بالمدرسة ، وهنالك تقف أمام المرآة **تتأمل ذاتها**

الجريحة ، ثم لا تلبث أن تجلس على كرسى وتأخذ فى آداء الشعائر : تخلع قفازها الأسود « الكروشيه » وحذاءها اللامع الأسود وفستانها الأسود كذلك ، وكلما خلعت شيئا وضعته فى مكانه بعناية ، فهى فى نظرها أدوات شعائرية خاصة تتحقق بها تصورات عالم خاص – **عالم فانتازى** ، وهى فى هذا ،

كاهن يعيد زيه الكهنوتى الى مكانه وكذلك عصاه وصليبه وغطاء رأسه وأدواته الشعائرية الأخرى أو هو يستعيدها عندما يريد آداء طقوسه مرة ثانية .

والمدموازيل التى فتحت الهويس ، **عانس جاوزت الأربعين** ، حرمها

المجتمع من وجودها الأنثوى ، وجردها من حرية جوهرية بالنسبة لها . **فاتخذت من هذا المجتمع موقف چينيه نفسه** ، موقف المنبوذ الذى لفظه مجتمعه ، لكنها حاولت قبل ذلك أن تحقق لقاء جنسيا مع **« مانو »** بطل القرية والايطالى الغريب ، الذى يقيم على مشارفها فى قطع اخشاب الغابة ... وهى مدرسة جاءت الى القرية **محملة بأفكار البورجوازية الصغيرة** ، يعاملها رجال السلطة معاملة الآلهة كما يقول رجال البوليس .. ثم هى لا ترتبط بصلة حياتية حية مع أهل القرية ؛ حياتها كئيبة كما تقول خادمة القس الذى يرد عليها بأن العفة ينبوع الفضيلة ، فتقول الخادمة : **لكن الفضيلة والعذاب شىء واحد .**

طبيعى جدا أن تحيا شابة عانس عذابا قاتلا فى مكان ترى فيه بطل الجنس يوزعه بلا حساب ودون عدل وهى وحدها محرومة منه . فهذه

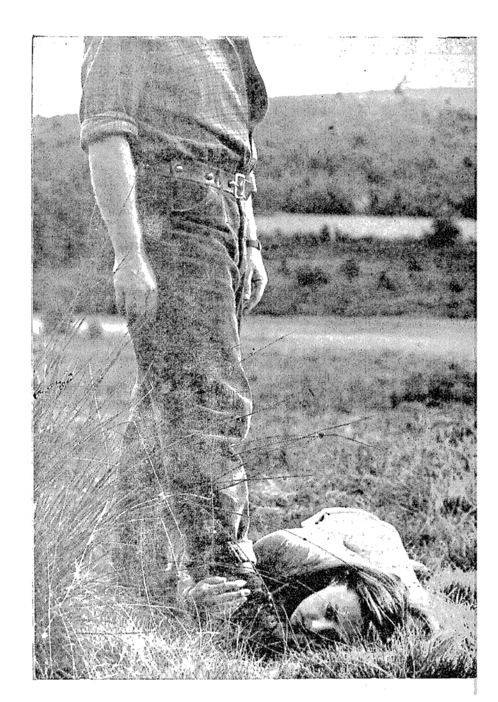
رغبة ملحة لديها ، يستحيل تنفيذها فى عالم الواقع ، وهى ظاهرة يعانى منها أبطال چينيه Jenet جميعا ، ثم هم لا يجدون أمامهم سوى عالم الحلم ــ **حلم اليقظة** يلجأون اليه : هو عالم فسيح يســـــتعير أسلوب الشـــــعائر والطقوس من الأديان والأســـــاطير يحقق لأبطاله رغبات لا تصـــل أبدا الى مستوى التحقق الواقعى ، لأنهم ــ أى الأبطال ــ لم يستطيعوا أن يتجـــاوزوا عجزهم وعزلتهم ويجتازوا الهوة الفاصلة بين عالم الحلم وعالم الواقع .

والمدموازيل تحاول فى البداية أن تجد طريقا الى مانو ، فتذهب اليه فى الغابة ، ثم لا تفعل سوى أن تتأمله نائمـــا على اعشـــابها عارى البطن تقريبا ، يركز المخرج الشاب على بطنه العـــارية فى لقطات متوسطة وبقطع متبـــادل مع وجه المدموازيل ندرك بوضوح العلاقة الحسية التى تربطها به . لكن يوقظـــه زميله ، **فينهض مانو** ، ويميل هـــذا الزميل بجذعه على الشجرة مادا يده ليتناول شيئا من فوق الحشائش فـــيراها واقفـــة خلف الشجرة كأنما كانت تفعل شـــيئا . لكنها لا تنجح فى الوصول اليه فتصطنع طريقا آخر .

تدعو ابنه الى الالتحاق بالمدرسة ، علها بواسطته تبلغ أباه ، لكن هذه الحيلة هى الأخرى فشلت ولم يعد أمامها سبيل آخر . هـــكذا تقع فى **مصيدة چينيه الشهيرة :** التى هى « متاهة المرايا » هى متاهة بعضها من مرايا وبعضها الآخر من ألواح زجاجية شفافة ، مصنوعة بحيث يرى الواقف خارجهـــا طرائف من بداخلها فى محاولاتهم للخروج منها . كلما عجز أحدهم عن ايجاد مخرج له ، ضج المتفرجون من الضحك ، بينما يرى سجينها صورة عجزه فى مراياها .

وهكذا « **المدموازيل** » ، كل نساء القرية خرجن من متاهـــة الجنس ببساطة وخفقن أشباعا ما زال بعيد المنال عليها ، بينما هى ظلت وحدها داخلهـــا عاجزة عن تحقيق اتصال ناجح مع « **مانو** » فوقعت فريســـة لأفكار مشوهة ، منحرفة ، مصدرها تأملها لصورة عجزها ويأسها معكوسة فى مرايا متاهتها . تتراكم فى داخلها المشاعر الكابوسية القاتمة كلما ازداد احساسها بضياعها وعجزها .

فى لحظة من لحظات الخلاص



وبقاؤها فى هذه المتاهة ، حبيسة على هذا النحو يؤدى بها لاشعوريا الى بناء عالم من أحلام اليقظة بديل لعالم الواقع الذىيستحيل تحقيقه . وأعمال **جان جينيه الفنية** وبالأخص مسرحياته هى - فى غرابتهـا وخشونتها وما تعالجه من موضوعات جنسـية صارخة أو موضوعات فاحشة - حلم يقظة لمنبوذ ذى خيال محموم اذ يجد أبطاله دائما يعانون من أحلام يقظة المنبوذين واستحالة تحقيقها فى عالم الواقع كما ترى فى مسرحيات « مدموازيل » و « فى ساعة الخلاص » و « الخادمات » و « الشرفة » و « الزنوج » . ومع اختـلاف نوع الحلم من عمل الى آخر الا أن أبطال هـذه المسرحيات جميعا مثل « المدموازيل » يعجزون عن تحقيق ما استطاعه سائر الناس .

وعجزها هذا راجعالى أنها أكثرهن وعيا بذاتها مثل ليفرانك فى « **ساعة الخـلاص** » فكلما ازداد وعى المرء بذاته ضاع فى حومة تأملاته لصورته الخاصة فى سجنه الزجاجى . لذلك تتحول علاقتها بمانو خلال أزمتهـا هذه الى **علاقة حب وكراهية :** حب لأنها تريده وكراهية لأنها عاجزة عن بلوغه ، ومن ثم يتجسـد داخلها احساس بأنهـا عاشقة مرفوضة يؤدى بها الى رغبة فى تدمير المعشوق وهىرغبة تتجمددون أن تتحققوتتحول الى فعل شعائرى نمطى يتكرر دائما . **وهذا الفعل الشعائرى هو فى جوهره احباط مجسد فى الطقوس التى يقوم بها المنبوذ فى حلم يقظته .**

لهذا تلجأ « المدموازيل » الى اشـعال الحرائق ووضع السم فى حوض السـقاية لتقتل البهائم ، وتفتح الهويس لتغرق المياه قريتها الظالمة التى أشـعرتها بعجزها . وهذه كلها أفعـال شعائرية تعويضية يتألف منها نسيج حلم اليقظة لدى منبوذى جينيه ، هى أفعال عبثية فى صميمها لأنهـا تستهدف أن تحقق للشخصية وسـيلة تعبر بها الهوة السحيقة الفاصـلة بين الحلم والواقع ، لكنها هوة مستحيلة العبور فلا سـبيل الى لقـاء بن **الحلم والواقع** وهذا هو الجانب القاتم فى فكر جينيه ، أما فى المدموازيل فقد حـدث اللقاء بين الحلم والواقع وتجـاوزت المدموازيل عجـزها ويأسها فى لقائها بالغابة مع مانو ، وهكذا ينبعث بصيص من الأمل فى فكر هذا الرجل هذا البصيص الذى بدأت أشـعته الأولى فى مسرحيته الأخيرة .

فى المدموازيل شىء آخر جديد ، فالأفعال الشعائرية فى سيناريو هذا الفيلم تختلف فى بنائها عن التصور الشـائع فىأعمالـه الأخـرى - المسرحيات - وهو تصور يقوم على أن الفعل الشعائرى هو تكرار سحرى نمطى لفعل لا يمكن تحقيقه فى عالم الواقع : كأن تقوم سولانج وكلير فى مسرحية « **الخادمات** » بتقمص دور السيدة والخادمة بالتبـادل حتى يكاد يتأكد لدينـا أنهمـا كذلك ، وفجأة تدرك أنهما خادمتان لا أكثر . فهذا تكرار لفعل نمطى شعائرى ، الرغبة لديها فى اقتحام عالم السيدة ذات **الخادمة** .

أما فى المدموازيل ، فعنـدى أن ما يحدث هو فعل شعائرى تعويضى كذلك الذى يمارسه الساحر البدائى عندما يعجز عن مواجهة عالم الواقع بظواهره القاسية الشرسة فيحتال على هـذه الظواهر باقامة شعائر ليست تكرارا نمطيا تعويديا لهـذه الظواهر وانما هى أفعال تعوض عن التكرار النمطى لمثل هذه الظواهر اتقاء حدوثها .

لقـد حققت المدموازيل فى فيلم جينيـه وقد أطلق عليه فى العربية اسم « **أحلام محرمة** » ما لم تحققه شخصياته فى أعمالـه الأخـرى ، وتخلصت من عجزها وعزلتها ، وعبرت الهوة بين الحلم والواقع وتوحدت مع ذاتهـا على يدى بطل القرية « **مانو** » غـير أن رجال السلطة غير راضين عن هـذه البطولة ، لأنهم يعيشون فى تيـه من تصوراتهم الخاصة المشوهة والخاطئة : يرون مانو مدبر الحرائق وواضع السم للبهائم ، يغذى هـذا التصورات المشوهة ويؤججها فى نفوسهم أنه أجنبى ينتزع منهم البطولة فى معاشرة نسـائهم منتهكا حرمة وجودهم ومعتديا على كرامتهم .. هـذه التصـورات كلما دارت فى رؤوسهم ازداد شعورهم بالعجز واليأس خاصة وأن البوليس لم يستطع أن يثبت ادانتـه وهكذا يضعهم جينيه فى السجن الزجاجى ذى المرايا ويدخلون عالم أحلام اليقظة ... هوة عميقة يريدون أن يتجاوزوها ، وفى محاولة لتجاوزها وانتزاع البطولة لأنفسهم يقتلون مانو ، فتتأكد الخـديعة الكبرى لديهم ، **خديعـة المجتمع الكبير** .



المدموازيل
فى زيها
الشعائرى

حقق جينيه بهذا الفيلم مفهومه العبثى على الشاشة البيضاء ، بشخصيات تفتقر الى المقومات الدرامية المألوفة فهو يسعى الى نوع من الشخصيات الدرامية تكون مجرد رموز بعيدة عما تشير اليه فى الواقع ، لكنها مع ذلك مرتبطة ، وبذلك تتم الصلة بين الكاتب والجمهور .

فالأسقف الذى يظهر فى أول مسرحية « الشرفة » يخطب خطبة لاهوتية عميقة من شرفة القصر ، هو فى الحقيقة عامل يوصل الغاز الى المنازل والقصر الذى يخطب فيه ليس الا ماخور مدام أيرما .. كذلك شخصية مانو فى المدموازيل ، فمانو فى الأساس حطاب فى الغابة لكن دلالته فى الفيلم أو ما يرمز اليه هو غربته وعشقه للنساء ، والمدموازيل مدرسة لكنها ترمز فى الفيلم الى الفتاة العانس . فالشخصيات عنده شخصيات ظاهرية فى حقيقتها فهى مجرد تأملات لشعورها بالعجز والعزلة ، معكوسا فى مرايا متاهاتها ، وهو يريد بذلك أن يقيم نوعا من التعبير expression بين ما ترمز اليه الشخصية دراميا وحقيقتها فى الواقع ، **مؤكدا بذلك عبثية الوجود**

محققـــا اياه باستخدام الأسلوب الشعائرى النمطى .

كتب چينيه هذه الدراما فى خمس صفحات لتكون فيلما سينمائيا يخرجه المخرج الطليعى جورج فرانچو لكنه آل فى النهاية الى المخرج الانجليزى الطليعى أيضا **((تونى ريتشارد سون))** أحد رواد المدرسة الحرة فى السينما الانجليزية الجـــديدة وواحد من الغاضبين البارزين فى مجال الاخراج المسرحى وكذلك بالاخراج السينمائى الذى اثبت فيه كفاءة عالية ومقدرة فى تفهمه للغة السينمائية وقدرته على التعبير بهـا وايصال ما يريده الى المتلقى . وهذا واضح تماما من فيلم **((مدموازيل)) ، فقـــد نجـــح** ريتشارد سون فى أن يوظف مفردات اللغة السينمائية مستخلصا منهـا اقصى طاقاتهـا لتجسيم فكر چينيه الغريب العميق العبثى ، بأقل حوار ممكن ، اذ عمد الى القاء الخطوط الحادة والتفاصيل الدقيقـة التى تميز التكوين الواقعى واستبدالها بخطوط ناعمة ملساء ممتزجة تخفى الخطوط المحددة للأشياء وتفاصيلها ، فى تناغم قاتم اسـتغل فيه درجات اللون الرمادى ، الأمـر الذى مكنه من تجسيم جـو الحلم الكابوسى الشعائرى القاتم الذى يتخلل العمل كله . كان هذا واضحا فى مشاهد السكوت العـديدة ومشاهد الغابة ومشهد الفلاح وهو يحذر المدموازيل من الذهاب الى القرية وخلفه حقل واسع ضاعت تفاصيله حتى ليخيل اليك أنهما اختلطا سويا . كذلك كان هذا واضحا فى اللقطات الكبيرة لوجه المدموازيل اذ اختفت التفاصيل الدقيقة التى كان لابد ان تظهر فى مثل هذه اللقطات .

حقق **ريتشـــارد سون** جو الحلم ايضا من خلال الايقاع البطىء الذى لازم الفيلم من أول مشهد الى آخر مشهد . وهـــذا الايقاع البطىء ضرورى جـــدا ليس فقط لابراز وتجسيم جـو الحلم ولكن لتحقيق التصور العبثى من خـــلال الفعل الشعائرى ، فچينيه لهـذا السبب يطلب تنفيذ الفعل الشعائرى فى جو قداس يتم فى اكبركاتدرائية فى العالم ، حتى وان كانت الأحداث تجرى فى ماخور من اقذر مواخير العالم . لذلك فأنت تحس قـدرة **ريتشارد سون** فى اشاعة جو القداس الجنائزى فى الفيلم من اول مشـــاهده . كذلك المشاهد الجنسية فى الغابة نفذها المخرج فى هذا الجو مما يتفق مع مفهوم چينيه ايضا اذ يقول بأن فتياته الباحثات عن الحب يجب ان يظهـرن بمظهر العاهرات وفى جو كنائسى مع ذلك .

ان فيلم المدموازيل يدين فى ايقاعه البطىء الى المونتـــاج والتمثيل والميزانسيه المدروس بعنـاية ولعل ابرز علاقه خلقها المونتاج المتوازى فى هذا الفيلم هى تلك المشاهد الجنسية فى الغـابة والمدموازيل تمر بمرحلة الخلاص واهل القرية يمرون بأزمة ضياعهم وعجزهم وهم يبحثون عن مانو ليقتلوه .

ان هذا الفيلم عمل ممتاز بحق يضـاف الى اعمال ريتشارد سون الاخرى . مثل انظر خلفك فى غضب والسامر ومذاق العسل وتوم جونز والمحبوب واخيرا بحار جبل طارق .

فتحى فرج

■■

حسن عبد الوهاب

رائد في علم الآثار الإسلامية

نموذج من نماذج عزيزة للعصامية التى تشق طريقها بين الصخور ، وسيلتها الصبر ، وعدتها المثابرة .. والمجالدة والاحتمال .. حتى اذا بلغوا الغاية أو شارفوها ، لم يبطرهم الظفر ، ولم يضللهم الوصول .

تدرج فى وظائف الآثار حتى وصل الى منصب (كبير مفتشى الآثار) ثم خبير فى الآثار الاسلامية والقبطية ثم عضو المجلس الأعلى للآثار وعضوا الجمعية الجغرافية وعضو الجمعية التاريخية المصرية وعضو مراسل المجمع العلمى المصرى وعضو لجنة احياء التراث بالمجلس الأعلى الاسلامى بوزارة الأوقاف :

وعضو لجنةالمتاحف بوزارة الثقافة والارشاد .

وعضو لجنة المقتنيات .

وعضو لجنة المتحف البحرى .

وعضو لجنة التاريخ والآثار بالمجلس الأعلى .

وهو خبير للشئون التاريخية والآثارية لقبة الصخرة .

وهو خبير فى المجمع اللغوى لمصطلحات الآثار والعمارة .

وصل حسن عبد الوهاب الى هذا كله بالكدح والجهد الفردى والفطرة الموهوبة والبيئة المواتية فقد نشأ فى بيت علم وتقى ، ورأى شبابه عن كثب ، عكوف العلماء وصبر الباحثين وتحقيق الثقاة وترك هذا كله انطباعاته عليه ، فعاش للكتاب والأثر ... فكتب :

— تاريخ المساجد الأثرية فى مجلدين طبع سنة ١٩٤٦ .

— الآثار الاسلامية .

— بين الآثار (وقد كتبه بمناسبة المؤتمر البرلمانى) .

— دليل الطالب فى الآثار الاسلامية .

وفى سنيه الأخيرة أصدر :

من روائع العمارة الاسلامية فى القاهرة سنة ١٩٦٥

تحدث فيه حديث الخبرة الفنية عن طرز البناء وألوان الفن الاسلامى فى الزخرفة والنقش والحفر والتطعيم والتكفيت .. وقال كلمة العلم فيما أخذت مصر وما أعطت على مختلف العصور الاسلامية . (فالدولة الأيوبية وان شغلتها الحروب مع الصليبيين ، الا أنها خلفت وراءها ثروة معمارية فى مصر وسوريا ولكنها فى مصر انفردت بطرزها واختلفت اختلافا بينا عن سورية بل بزتها عمارة وزخرفة اللهم الا فى التحصينات) ص ٥ .

(وفى ظل هذه الدولة تركزت قواعد المنارة المصرية وأخذت طابعها النهائى المميز لها فارتفعت وتعددت دوراتها، حتى أنها فى نهاية هذا العصر اكتسبت رشاقة مثل منارة الأمير آسبنغا البوبكرى سنة ٧٧٣ هـ ١٣٧١ م وتأثرت بها المنارة الشركسية) ص ١٣ .

وقبل الدولة الأيوبية كانت الدولة الفاطمية التى (أحضرت معها فى مستهل حكمها بالقاهرة بعض أساليب العمارة التونسية ، ولم تلبث طويلا حتى تخلصت من تلك المؤثرات وأصبحت لها **طابع قاهرى بحت فى جميع تفاصيلها**) .

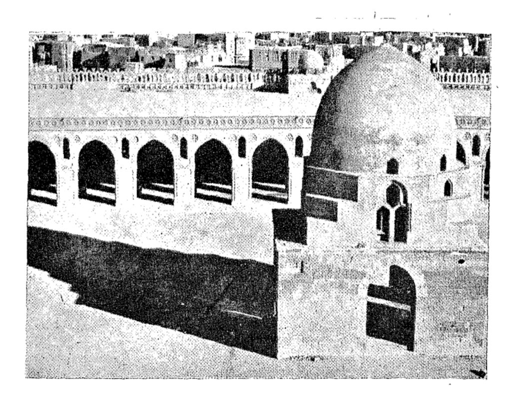
وقد أتى على هذه التفاصيل بالشرح والتصوير فى كتابه :

الآثار الفاطمية بين تونس والقاهرة .

أما (**طرز العمارة الاسلامية فى ريف مصر**) وهو اسم كتاب أصدره أيضا سنة ١٩٦٥ ففيه حديث جديد عن الريف المصرى الذى وقف وراء شخصية مصر فى النكبات السياسية بما حفظ من طابعها ومد لها فى الاستمرار والعطاء .

يقول الأستاذ **حسن عبد الوهاب :**

(ولقد أدت مجموعة المساجد



جامع
ابن طولون

المبعثرة فى أنحاء الريف رسالتها الثقافية بجانب الأزهر وغيره من المدارس وذلك فى مساجدها الجامعة ، ثم فى مدارسها التى انتشرت فى ربوعه وخاصة فى الصعيد ، وقد كان عامرا بالمدارس ودور الحديث ، وفيها تلقى العلم وتخرج صفوة من العلماء والشعراء . وكذلك الاسكندرية فقد كانت عامرة بالمساجد والمدارس والربط .

وفى الوقت الذى ارتقت فيه النجارة فى الدولة الفاطمية لا نرى بينها ما يماثل دقة الحفر فى حشوات منبر مسجد الصالح طلائع بقوص (سنة ٥٥٠ هـ ١١٥٥ م) والدقة والجمال فى ظهر جلسة الخطيب به ، فان لها طابعا خاصا انفردت به وفى الوقت نفسه ، فهو منبر فريد تنوعت زخارفه تنوعا غريبا) ص ٨ .

ان الدقة والتفرد والتنوع فى الفن مهارات مصرية قديمة وهى هنا وفى العصر الذى يتحدث عنه رجلنا الأثرى **حسن عبد الوهاب** وفى مثل هذه الظروف لون من مقاومة مصر ومصاولة شخصيتها التى تأبى أن تنماع أو تنصاع بل تتماسك متميزة تعكف على الفن — وهو وحده الباقى — فتخلد نفسها فيه وتعكس ذاتها فى آثاره حين يفرح الدخيل بالحكم زمنا ثم يمضى وتظل مصر هى مصر .

هذه **(الشخصية)** المصرية العجيبة كانت تطالع عالمنا الأثرى حسن عبد الوهاب فى المنابر والقباب والمنارات والحشوات ودقة الحفر والنقش مما تحدث عنه فى أكثر من موضع — بالكلمة والصورة — موضحا تطور القبة والمنارة والمحاريب فى مصر .

لقد أوضح أثر شخصية مصر فى العمارة الاسلامية ومكانها فى العالم الاسلامى فى بحثه الذى ألقاه فى مؤتمر الآثار فى البلاد العربية المنعقد فى دمشق سنة ١٩٤٧ الذى قرر فيه :

(أن العمارة الاسلامية فى القاهرة امتازت بميزتين : الأولى أنها احتفظت بالكثير من التفاصيل المعمارية التى انعدمت أو قلت من الأقطار الأخرى التى كانت تشترك معها فيها ، والثانية أنها انفردت

بمييزات اقتصرت عليها ، مثل القباب والمنارات ودقة أعمال النجارة والجص والرخام ، ميزتها على كثير من سائر الأقطار الاسلامية) ص ١٩١ .

كما صدر له فى المكتبة الثقافية كتابان هما : (**رمضان**) و (**جامع السلطان حسن وما حوله**) .

ونشر الاستاذ حسن عبد الوهاب سلسلة مقالات فى مجلة العمارة ، عن تاريخ العمارة الاسلامية بل انه حبر وحده معظم صفحات عدد خاص من مجلة العمـــارة (من صفحة ١٧ ـ صفحة ٧٠ والعدد ٩٨ صفحة) عن تاريخ العمارة فى عصر محمد على .

وله فيها عدة أبحاث عن أثر الفنون فى الحياة الاسلامية .

وعمرت مجلات (**الكتاب**) ، (**لواء الاســـــلام**) ، (**البوليس**) ، (**الموظف**) ، (**الشـهر**) ، (**مجلة المجلة**) ، (**منبر الاسلام**) ببحوثه عن مظاهر الحياة وقيمها فى العصور الاسلامية حتى لتربو بحوثه ومقالاته على الثلاثمائة .

وقد التفت العالم الأثرى الى المرأة أكثر من مرة فقـــــد نشر فى مجلة الهندسة سلسلة أبحاث عن أثر المرأة فى العمارة الاسلامية ويعنى بهـــا مساهمتها فى المنشآت المعمارية الخيرية من مدارس وخوانق وربط .

وحسن عبد الوهاب هو الذى جمع ٨٠٠ ثمانمائة ترجمة لنساء متعلمات فى العصر الاسلامى مثل زينب فواز وأمثالها .

وله فى مجلة الهندســـة سلسلة أخرى من الأبحاث عن الآثار الجميلة المستترة مثل مدرسة أبى بكر مزهر ، ومســـجد أصلم السلحدار ورباط أحمد بن سليمان وهى آثار قيمــة وان لم تذع شهرتها بين عامة الناس فظل العلم بها وقفا على الخاصـــة ، وما أقلهم بين الأقوام .

وفى مجلة الهندسة ايضا بحث عن (**القاشانى فى الآثار العربية بمصر**) (١٩٣٤ ـ أحصى فيها جميع الآثار التى بها قاشانى وبحث عن (**التصوير عند العرب**) (نشر ١٩٣١) وبحث عن (**الأزبكية ماضيها وحاضرها**) .

أما جريدة الأهـرام فقد ذهبت بالنصيب الأوفى فى مقـــالاته وبحوثه .. لقد نشر فيها ما ينيف على مائتى بحث بين الســـنوات ١٩٣٨ ـ ١٩٦٢ ، فى **الآثار والحضارة** الاســـلامية وتاريخ مصر .. وله محاضرات بالمجمع العلمى المصرى منها بحث فريد عن (**توقيعات الصناع على آثار مصر الاسلامية**) ولهذا البحث مقدمة عن نشأة الصناعة والمؤلفات التى وضعت فيها فى العصر الاسلامى ثم توقيعات الصناع على منتجاتهم فى العمارة الاسلامية بمصر ..

وبحث عن (**الآثار المنقولة والمنتحلة فى العمارة الاسلامية**) جمع فيه كل ما جاء فى الكتب القديمة من الآثار التى انتحلها الخلفـــاء والحكام أو الآثار التى استخدموا فيها أنقاض آثار قديمة سابقة كما فعل المتوكل حين استخدم أحجار معبد وكنيسة مصريين فى بنـــاء مقياس النيـــل بالروضة .

وبحث عن (**تخطيط القـــاهرة وتنظيمها منذ نشـأتها**) . وهـــذا البحث مدعم بالخرائط والصــور النادرة .

وبحث عن (**طرز العمارة فى ريف مصر**) .

ومقالاته فى الأهرام ترجم الكثير منها فى جريدة (**البورص**) .

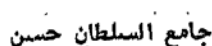
وقد طافت هذه المقالات عـــددا ما تناولته من تاريخ الآثار بموضوعات اخرى مثل النقـــاش مع المرحوم **محمود سـعيد** حـول تصحيحات هندســـية معمارية وخان الخليلى وتقاليد الدولة الفاطميـــة فى شهر رمضان واكتشـافه لتابوت المشهد الحسينى .

ويتصل ببحوث الرجل المكتوبة ، محاضراته فى المعهد اليوسابى عن (**وحدة الفن بين الآثار الاســلامية والقبطية**) .

ومحاضراته فى الجمعية التاريخية المصرية عن (**خـــــرائط مصر الجغرافية**) وعن (**مدينة رشـــيد وآثارها**) . منوها بأهمية رشيد الأثرية من ناحية استعمال مهندسيها للآجر مما حـــدا بالعلامة الأثرى **ماكس هرتس** الى القول : (**أن بيوت رشيد فيها تفاصيل تعـد من كنوز العمارة**) .

وكذلك محاضراته فى المجمع العلمى المصرى وفى الاذاعة .

كما حاضر حسن عبد الوهاب عدة سنوات فى مدرسة الثقافة الأثرية ،


جامع السلطان حسن



قسم الأدلاء والترجمة الى أن أغلقت سنة ١٩٥٨ .

وقد اشترك حسن عبد الوهاب فى نشر النصوص التاريخية فى أجزاء كتاب النصوص العربية مع **مسيو فييت وكروسول** وآخرين ابتداء من الجزء الثامن الى الجزء الثانى عشر .

كما أشرف الرجل على اعداد القسم الاسلامى . بمتحف الحضارة وكتب تاريخه فى دليل المتحف الصادر سنة ١٩٤٩ .

ومثل حسن عبد الوهاب بلاده فى عدة مؤتمرات .. مثلها فى مؤتمر الآثار ببغداد سنة ١٩٥٧ ، وقدم فيه بحثا عن الرسومات الهندسية فى العمارة الاسلامية .

وقبله اشترك فى مؤتمر دمشق سنة ١٩٤٧ ممثلا للجامعة العربية وقدم فيه بحثا عن مميزات العمارة الاسلامية مع اعداد معرض عن طرز العمارة الاسلامية فى مصر .

وقد طبع البحثان فى كتاب المؤتمر .

وساهم فى مؤتمر الآثار الثالث بالرباط ببحث عن (**خانقاه فرج ابن برقوق وما حوله**) . واشترك فى مؤتمر المستشرقين باستامبول سنة ١٩٥١ ببحث عن (**التأثيرات العثمانية على العمارة الاسلامية فى مصر**) . وهذا البحث الأول من نوعه فى العربية فلم يدرس الآثار العثمانية فى مصر الا المهندس الفرنسى بوتى على أن الأستاذ حسن عبد الوهاب أتى فى بحثه بنظريات جديدة وضحها بالصور والرسوم .

كما زار مراكز الآثار الاسلامية : الأندلس ــ أشبيلية ــ قرطبة ــ طليطلة ، وعرج على باريس ومتاحفها .

وطاف بمدن شمال أفريقيا : القيروان ــ المهدية ــ سوسة ــ تونس ــ الجزائر ــ فاس ــ مكناس ــ الرباط . وفى البحث الذى ألقاه فى مدينة (فاس) عرض لظاهرة هامة فى الآثار الاسلامية هى اجتماع الخطين الكوفى والنسخى فى أثر واحد . وعدد الآثار المصرية التى اجتمع فيها الخطان .. وهى ظاهرة لها دلالتها الفنية عند دراسة الآثار .

وتفقد آثار الأقطار الاسلامية : العراق ، سوريا ، فلسطين ، مصورا هذه الآثار ومن أجل هذا الفرض يقتنى الرجل العالم أحدث آلات التصوير ، وهنا نقرر أن الصور الواردة فى جميع انتاجه العلمى ومؤلفاته هو صاحبها .

وصاحب هذه الجهود كلها له باع فى الكشف الأثرى نذكره الصفحات المطوية فى تاريخ العاملين فباسم حسن عبد الوهاب تقترن هذه الاكتشافات :

١ ــ تابوت المشهد الحسينى .

٢ ــ فسيفساء قبة الصالح أيوب .

٣ ــ المحراب القديم بالجامع الأزهر .

٤ ــ مشكاتان بالمينا فى جامع أبى النجا بفوة (فى المنطقة بين دمنهور دسوق) .

٥ ــ شباك مكفت بالذهب والفضة فى جامع شيخون بالصليبة .

٦ ــ قطع كثيرة من الزجاج المرصع بالمينا اتضح أنها تكمل تحفا أخرى فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة .

هذا عدا تصويبات لمنشىء الآثار وتحقيق تواريخها وهى كثيرة ، كاكتشافه اسم مهندس مدرسة السلطان حسن ، وتحقيقه مشكلة قبر الاسكندر وابرازه أهمية رباط ابن سليمان فيما يختص بصناعة الفسيفساء واستعمالها .

جهود مخلصة للعلم .. للوطن .. جهود جليلة على تواضع صاحبها شأن العلماء ولا يظلمها الا تناثرها على النحو الذى أسلفنا .. وهى جهود ظلت حياته مستمرة فى تواصل ودءوب كان صاحبها يعكف عليها فى صمت لا تقطعه شواغل المادة ولا تزحمه تفاهات دنيا الناس فلم تكن للرجل أمنية سوى أن يرى آثاره منشورة بطريقة مشرقة يطيب لك أن تسمعه وهو يفصلها فى حفاوة حتى اذا بلغ الحديث دور المال فى اخراجها كان يصمت صمتا بليغا .. أن الذخائر التاريخية التى تستقر فى مكتبة حسن عبد الوهاب والرجال العلماء ملك لمصر وللحقيقة وللتاريخ ..

ومن حق هؤلاء جميعا أن نجلوها بأسلوب علمى يعمم الانتفاع بها .. ويحقق الغاية منها .

رحم الله الانسان الفنان العالم حسن عبد الوهاب بقدر ما أدى فأجمل وأعطى فأوفى ... وخلد ذكراه ..

دكتورة نعمات أحمد فؤاد

طاهر الطناحى

بين معاصريه

من الأدباء والصحفيين

فقدت الأمة العربية فى الخامس عشر من شهر أبريل الماضى أديبا عربيا كبيرا ، وصحفيا قديرا ، ألا وهو الأستاذ **طاهر الطناحى** الذى توفاه الله بعد حياة حافلة بالعمل فى الميدان الصحفى والأدبى تمتد الى نحو أربعين عاما .

وولد الطناحى فى أواخر القرن الماضى فى مدينة دمياط وتعلم فى مدارسها ثم التحق بكلية دار العلوم بالقاهرة حيث تخرج فيها ، وكان على اتصال دائم بالثقافة الأجنبية وترجماتها المختلفة ، وقد واتته تلك الثقافة عن طريق عمله فى الميدان الصحفى والأدبى واتصاله بكبار الشخصيات الأدبية . فتمكن من الاطلاع على ذخائر اللغات الأجنبية الى جانب التراث العربى القديم الذى عكف على دراسته والنظر فيه والافادة منه والاطلاع على شتى نواحيه .

وقد كانت لطاهر الطناحى صولات وجولات مع أعلام الفكر العربى الحديث من العشرينات فى هذا القرن فاتصل **بالمنفلوطى وحافظ ابراهيم وأحمد شوقى وأحمد أمين ومحمد حسين هيكل وطه حسين والعقاد** وغيرهم من القمم الأدبية .

وكان دائما يدعونى الى الاتصال برجال الفكر ويشجعنى على ذلك ويقول : ان الصحفى الناجح يقاس نجاحه بمدى اتصالاته بأعلام الأدب والحديث عنهم ونقل أرائهم وأفكارهم ولذلك كان دائما يسند الى فى الخمسينات وأوائل الستينات الاستفتاءات الأدبية فى مجلة الهلال والندوات الفكرية ، وكان يفضلها على المقالة الأدبية ، ويرى **أن الأديب الحق لابد أن ينزل الى هذا المعترك قبل أن يحرر مقالا .**

ومن الأدباء الذين اتصل بهم طاهر الطناحى الأديب الراحل **مصطفى لطفى المنفلوطى** الذى ذكر عنه أنه كان يميل الى شعر المتنبى وأبى تمام والبحترى ، وكان يعتقد أن الشريف الرضى أحسن شاعر فى غزله وفخره ، ولا سيما فى حجازياته، أما فى النثر فيقول الطناحى أن المنفلوطى كان يقول : ما رايت مؤلفا يكتب بقلم واحد كابن خلدون ، فى مقدمته ، وكان يرى ابن الأثير كاتبا اذا استرسل ولم يسجع ، وأنه بعد المائة الثامنة من الهجرة لا يجد كاتبا الا ما يجده المعدن من الماس فى الفحم الحجرى !

واتصل طاهر الطناحى بأمير الشعراء **أحمد شوقى** وشاعر النيل **حافظ ابراهيم** ونقل عنهما كثيرا من الروايات والأشعار وعندما انتقلا الى رحمة الله تعالى زار قبرهما ونشر مقالة شديدة اللهجة طالب فيها المسئولين بالعناية بقبرهما واقامة ضريح كبير يليق بمكانتهما الأدبية ، وقد أحدثت هذه المقالة التى نشرها فى مجلة كل شىء عام ١٩٣٢ هزة أدبية كبيرة وشرع المسئولون فى تنفيذ هذه الفكرة غير أن المشروع لم يلبث أن عفى عليه الزمن لسقامة الروتين الحكومى فى هذه الفترة .

وقد سمعت أن الأستاذ **يوسف السباعى** سكرتير عام المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية يفكر الآن فى انشاء مقبرة الخالدين ، فلعل هذا الأمل الذى داعب طاهر الطناحى فى فترة من الفترات يخرج الى حيز التنفيذ بعد سنوات طويلة ! !

وروى الأستاذ طاهر الطناحى أنه كان يزور **حافظ ابراهيم** فى بيته بالجيزة فسأله رأيه فى زميليه **أحمد شوقى وخليل مطران** فقال رحمه الله .

« انى أفضل شوقى ومطران على نفسى ، أما الأول فلشبات ذهنه فى شعره فقد نظم بيتين فى قصيدته عن اللورد كارنافون مكتشف قبر توت عنخ آمون وددت لو كانا لى بما يشاء من شعرى حيث يقول :

أفضى الى ختم الزمان ففضه
وحبا الى التاريخ فى محرابه

وطوى القرون القهقرى حتى أتى
فرعون بين طعامه وشرابه

أما خليل مطران فأفضله على نفسى لرقة وصفه حين يصف مصر فيقول :

بلدة من حيائها دعة الوا
دى ومن كبريائها الأهرام

أو حين يصف الجندى بقوله :

من كل وثاب وعلى رمحه
كأنه البفتة اذ ينبرى

ولو كان مطران يعنى باللفظ عنايته بالمعنى لسبقنا جميعا ، أما أنا فانى أميت المعنى اذا لم يتفق لى لفظ رائع وأستاذنا كلنا والنجار « الدقى » للشعر هو **اسماعيل صبرى** فقد كانت له أذن لا تخدعه فى التمييز بين الغث والسمين ! » .

وكذلك جمعت طاهر الطناحى بالأديبة الكبيرة « **مى زيادة** » صلة قوية ونشر كثيرا من رسائلها ورسائل الأدباء اليها على صفحات الهلال ودعا الى تمجيد ذكراها وقال ان الحكومات ينبغى أن تهتم بتراث الفكر والادب فى البلاد العربية والمحافظة عليه من الضياع كما تصنع فى المحافظة على آثار الفن الاسلامى ولو كان منقوشا على جدار خرب أو مقبرة متهدمة !

ونادى الطناحى بتأليف كتاب بعنوان « **معجز شوقى** » اسوة بذلك الكتاب الذى ألفه أبو العلاء المعرى بعنوان « **معجز أحمد** » وقد جمع فيه أحسن ما جاء فى شعر أحمد بن الحسين أبى الطيب المتنبى من المعانى الخالدة والحكم البليغة وشرحه شرحا قيما ، وهو لا يزال محفوظا فى قسم المحفوظات بدار الكتب المصرية حتى الآن لم تمتد اليه يد كريمة بالاحياء والطبع الحديث ، والكتاب الذى طالب المسئولين بتأليفه هو كتاب « **معجز شوقى** » يجمع فيه حكمه ومعانيه الخالدة ويتولى شرحها أديب بليغ ، فمما لا ريب فيه أن فى الشوقيات وفيما ألفه شوقى من روايات وفى كتابه « أسواق الذهب » وفى « أراجيزه » ، دول العرب وعظماء الاسلام ، ذخائر نفيسة من غذاء الفكر والنفس والوجدان ومن دروس الحياة ، ومن عبر الأيام والليالى مما يكون دستورا للشباب فى كل جيل ، ولو أن حكم شوقى ومعانيه جمعت فى كتاب لفاقت ما أتى به المتنبى وأربت على ثلاثة أضعافه .

وقد جمعت طاهر الطناحى بالأستاذ **أحمد أمين** صلة وثيقة اذ دعته الهلال الى الكتابة فيها منذ عام ١٩٣٠ فلبى دعوتها ومكث ينشىء فيها المقالات القيمة التى جمع منها كتاب « **فيض الخاطر** » وكان آخر مقال نشره فى الهلال هو مقال مايو عام ١٩٥٤ ونشر تحت عنوان « يضحك قوم ويبكى آخرون » وقد ضحك أحمد أمين على أثره على الحياة ضحكة ساخرة ورحل عنها قانعا بالراحة والسلام والذكر الجميل ، والذكر للانسان عمر ثان .

ويستعير الأستاذ الطناحى عبارة أديبنا الراحل **عباس محمود العقاد** فى رثاء أحمد أمين فيقول انه لم يكن فردا بل كان مدرسة نافعة وهى مدرسة المحافظة المجددة وهى المدرسة الوسطى بين القديم والجديد وبين الرجعة الى الوراء والوثبة للامام .

ومن الأدباء الذين عرفهم الطناحى حق المعرفة ونقل عنهم أحاديثه الصحفية وانتصاراته الأدبية الأديب الراحل **الدكتور محمد حسين هيكل** الذى ظل الطناحى على صلة به حتى انتقل الى الرفيق الأعلى فى ديسمبر عام ١٩٥٦ ، وقد ألقى الأضواء على حياته وحياة الصفوة الممتازة من الأدباء والمفكرين فوضع فى أيدينا مفاتيح دراسة حياتهم ودراسة أدبهم ، ومن ذلك انه سأل الأديب الراحل الدكتور هيكل ذات يوم : لماذا آثرت الاشتغال بالأدب على الاشتغال بالصحافة ، وما أهم درس تعلمته فى حياتك الأدبية ؟ فقال : لكل انسان مثقف حرفتان ، حرفة لكسب الحياة ، وحرفة للمتاع بالحياة ، وهذه الحرفة الثانية هى التى تلذ صاحبها ، وكثيرا ما تستنفد من وقته ، ولاسيما فى أيام الشباب أكثر مما تستنفد منه الحرفة الأولى ، وقد كانت الكتابة وكان الأدب هما بالنسبة لى الحرفة الثانية ، حرفة المتاع بالحياة ، وبدأت مزاولتها منذ أن كنت طالبا بالحقوق وقبل أن أشتغل بأى حرفة لكسب الحياة ، فلما اشتغلت بالمحاماة لم أنقطع عن الكتابة ، واذا كانت السياسة فى ذلك الوقت تشغل

المصريين جميعا ، والشبان المثقفين منهم خاصة فقد مالت بى حرفة المتاع بالحيـــاة الى الكتابة السياسية ، وبعـد سنوات معدودات أصبحت هذه الحرفة نفسـها حرفتى لكسب الحيـــاة أيضا اذ توليت تحرير جريدة السياســة ، ثم الفت من الكتب ما ألفت .

ولما سأله الطناحى عن أثر دراسة القانون فى أدبه أجاب قائلا : لا شك أن دراستى للقانون أفادتنى فى حياتى الادبية فالأسـلوب القانونى منطقى دقيق يعتمـــد على الفكرة ، ودقة أدائها أكثر مما يعتمد على اللفظ المنمق المزوق والقوانين بوجه عام تقتضى كاتبها ألا يزيد فى ألفاظه على ما يقصد من المعانى ، وهذه فى نظرى فائدة كبيرة لكل مشتغل بالكتابة ! .

ولم يكن الأدباء فقـط موضـــع اهتمامات الطناحى بل كان رجال الفن بوجـه عام يلفتون نظـره ويثـيرون عنايته ، وقد روى عن مطران أنه كان معه ذات يوم فحكى له عن نابغة الفناء ((**عبده الحمولى**)) فقال أنه اجتمع بهذا النابغة مع بعض اخوانه فى رمضان فأفطروا وتسامروا هنيهة ، وعرضوا أن يذهبوا الى جامع سيدنا الحسين لينشد بعض التسابيح على مئذنة المسجد بعد أذان العشاء فلم يتردد عبده الحمولى فى القبول ، وما ذاع ذلك فى حى الحسين حتى امتلأت المقـــاهى وشرفات المنازل والساحة المتـــدة أمام الحسين بالناس وصعد عبده الحمولى على المئذنة وبدأ انشاده ، بصوت هادىء ينحـــدر الى المسامع ، وفيه كل الوقار من خشية الله ، وكل الرجاء فى فضل الله ، وكان يغالب العاطفة المتدفقة فى قلبه ليتدرج فى ابرازها ، والجمهور فى أثر كل وقفة من وقفاته يكبر فى هـــدوء ويستمتع بآهات وزينة .

وناشد الطناحى **الموسيقار محمد عبد الوهاب** ، وكان من أشد المعجبين به ، بالقيـــام على مئـذنة سيدنا الحسين لانشـــاد بعض التواشيح الدينية ، وقد تحقق أمل الطناحى بعض الشىء عندما قدم الموسيقار محمد عبد الوهاب بعض الادعيـــة الدينيـة فى اذاعة الشرق الأوسط فى رمضان المنصرم .

كما كان الطناحى من أشد المعجبين بأغنيـــة **الشـــاعر أحمـــد رامى** « يا ظالمنى .. يا هاجـرنى » التى تغنيهـــا كوكب الشرق **السيـــدة أم كلثوم** ، ويرى فى رامى شـــاعرا يمتاز برقة الأسلوب ، وخفة الروح ، ودقة الحس ، وجمال المعنى ، وأهاب بالسيدة أم كلثوم أن تحيى لنا فى أغانيها فن **سيد درويش** كما تحيى أشعار شوقى وحافظ ابراهيم .

وقد كانت لطاهر الطناحى فلسفة خاصة فى حياته جعلته محبوبا لدى جميع معارفه وزملائه ، وقد استمدها من اطلاعاته الواسعة ونظراته فى كتب الأقـدمين والسلف الصـــالح ، وما اطلع عليه من ترجمات حديثه فى علم النفس **لديل كارنجى** وغيره من العلماء وفى هذا يقول « عش سعيدا واستقبل الحياة مبتسما فى شجاعة ، وتفاؤل ، فان الحيـــاة جديرة بأن تعاش وليس فيهـــــا من المتاعب الا ما صنعه الانســـان لنفســه ، أو ما صنعه الانسان لأخيه الانسان ، ولا من الذى سماها « دنيا » لأنها دنيئـــة ومن ذا الذى بكى لأول مرة وسكب فيها الدموع ومن كان أول من شـــوه جمال الحيـــاة فى نظر الانســان » !

وقد كان الطناحى يحمد الله دائما على صحته التى ظلت جيدة الى بعد الستين ثم أصيب فى أواخـر أيامه « بالشلل » فنقل الى المستشفى ، ولما شارف الشفاء توجه الى بيته لاستكمال علاجه ، وحمد الله على ذلك وقام فى الصباح يتوضأ ويصلى غير أن الموت لم يلبث أن عاجله فانتقل الى جوار ربه .

رحمه الله رحمة واسعة وأمطر على جـدث طاهر شـآبيب الرحمـــة والرضوان ! .

دكتور جمال الدين الرمادى

ميرامار

(نجيب محفوظ)

[illegible]

اذا كانت العوامة التى تهتز لكل حركة خارجية توحى بعدم الأمان ، فالفندق بطبيعته يوحى بعدم الاستقرار . واذا كانت العوامة تضم مجموعة من اللامنتمين ، فالفندق يضم مجموعة من الرافضين والمرفوضين ، وهم بطبيعة الحال غير اللامنتمين ، فاللامنتمى يقف عند حدود اللاانتماء ولا يبحث بعد ذلك عن طريق يفرج أزمته . أما هؤلاء الرافضون والمرفوضون فلكل منهم طريق يسعى جاهدا الى تحقيقه ، وان كان بينهم كذلك من أنهى التطور مسيرته فى الحياة ، واضطره الى القبوع بين الجدران القديمة التى يعكس قدمها شيخوخته كما يعكس عزها القديم مجده الغارب .

وكما كانت العوامة هى البطل الحقيقى فى (**الثرثرة**) فالفندق هو بطل (**ميرامار**) ففيه نلتقى بهذا الحشد المتنافر من الشخصيات .

هذا (**عامر وجدى**) الصحفى العجوز المتقاعد . ذو التاريخ المشرف فى الكفاح السياسى من أجل الحرية والاستقلال ، انه كبقية جيله يعذبه احساسه بالقدم والشيخوخة بعد أن انتهت أمجاده الصحفية الى لا شىء ، وأصبح مضطرا أن يعيش بقية عمره كما لو لم تكن له بداية وقمة . لذلك نراه يرحل الى الاسكندرية قاصدا صديقته القديمة (**ماريانا**) صاحبة (**ميرامار**) التى تخفف حتما من حدة احساسه العميق بالشيخوخة والعجز ذلك الاحساس الذى يواجهه بعنف حتى ينعكس على كل ما تقع عليه عيناه ، ينعكس على **ماريانا** :

« طويلة رشيقة ، الشعر ذهبى ، والصحة لا بأس بها ، ولكن بأعلى الظهر احديداب ، والشعر مصبوغ حتما ، واليد المعروقة وتجاعيد زاويتى الفم تشى بالعجز والكبر » . كما ينعكس على **العمارة** ذاتها :

« العمارة الضخمة الشاهقة تطالعك كوجه قديم ، يستقر فى ذاكرتك ، فأنت لا تعرفه ولكنه ينظر الى لا شىء فى لامبالاة فلا يعرفك . كلحت الجدران المقشرة من طول ما استكنت بها الرطوبة » .

وقبل كل شىء ينعكس على نفسه فيعتم حياته « زمن البلاغة ولى ، هل عندك عبارة تصلح لراكب طيارة ؟! »

الحياة تندفع مسرعة ، وهو ما زال كما كان فى شبابه من جيل البلغاء وكما يقولون ان من لا يتقدم يتأخر ، فلا يكفى أن تتحصن فى الموقع الذى انتهيت اليه ، فهناك من يلهثون ليبعدوك عن عجلة القيادة ويحلوا محلك ، وهذا ما حدث له ، وهو سر مأساته اذا أمكن أن نطلق لفظة ـ **مأساة** ـ على ما انتهى اليه .

وهذا (**طلبه رضوان**) الموضوع

تحت الحراســة والذى فقد الأمن والطمأنينــة فهرع الى الفنــدق يتحصن به كبقية من مجد قديم عله يجــد فيه ما افتقــده فى حياته الطبيعية .

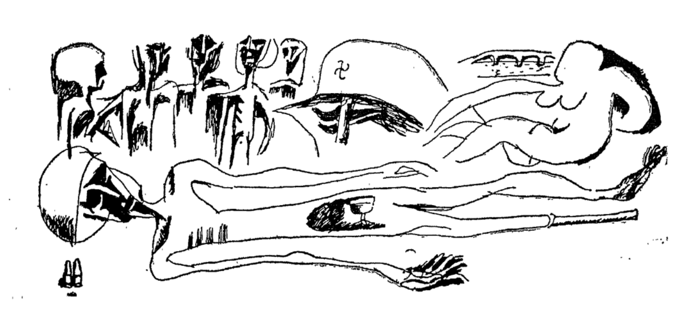
وهــذا (**حسن علام**) الاقطاعى الشاب ابن المجد الغارب الذى يدرك أن الحياة هى الأخرى تتطور ، وأنها فى تطورها تتركه وراءها رمزا لعهد مضى وقيم بادت . ويتبلور احساسه بأزمته بعد أن رفضت احدى قريباته طلب زواجه منهــا بحجة أنه غير مثقف ، والمــائة فــدان على كف عفريت . وكان يمكن فى ظل القيم السالفة أن يكون (حسن علام) هو الرجل المناسب لأى فتاة ، لأنه يملك امكانية الحيــاة كما كان يراها المجتمع القديم ، **أما الآن فان امكانية الحياة ليست فيما يملكه الانسان ، بل فى الانســان نفســه ومواهبه وقدراته** . لهــذا أصبح حسن علام الشاب نموذجا لقيم بائدة . ولأنه يرفض أن يكون ماضيا ، فانه يلجأ الى الفندق كحل مؤقت للأزمة حتى ينتهى هو الآخر الى حل دائم يمنحه الطمأنينة والسلام .

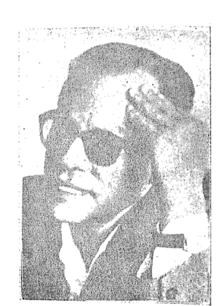
وهــذا (**سرحان البحيرى**) وكيل حسابات باحــدى شركات الغزل ، المفروض أنه أكثر النزلاء تحمســا للوضع الجديد لأنه أكثرهم استفادة منه فهو عضو مجلس ادارة وعضو بالوحدة الأساسية ، ولكنه فى الواقع مختلف تماما لأن أطماعه لا تقف عند حد وظيفى فلا قيمة للحياة بلا ڤيللا ولا ســيارة ولا امرأة . انه يحلم بالثراء العريض ، وفى سبيل رغباته يستخدم كل الوسائل حتى اللصوصية فيسرق الغزل من المصنع ويهربه فى احــدى عربات اللورى . كما أنه يحطم كل قيد يحس أنه يكبله حتى لو كان قيد الحب كما فعل مع **زهرة** ومن قبلهــا مع **صفية** . لجأ الى الفندق ليقتنص صيدا ظنه سهلا ، فاذا الصــيد يعريه ويكشفه أمام النزلاء ويضطره الى مغادرة الفندق غير مأسوف عليه .

وهــذا (**منصور باهى**) المذيع باذاعة الاسكندرية ، المثقف الصامت المنطوى على أسرار لا يعرفها الا هو وأخوه ضــابط البوليس . ازدادت أزمته حدة بعد أن قبض على رفاقه فى التنظيم السرى وأصــبح يعــانى الاحساس بالضآلة والتفاهة ، فهو معتقد بأنه كان لابد أن يكون معهم . ويحاول أن يكفر عن ذنبه بالعناية بـ (**بدرية**) زوج صديقه وأستاذه « **فوزى** » المقبوض عليه ، والتى كان يحبها أيام تلمذته بالجامعة . وبرغم أنه أفلح فى جذبها اليه وصرفها عن مأساة زوجها حتى أنها طلبت منه الزواج بعد أن منحها زوجها الحرية ، الا انه لم يوفق الى حل يخلصه من عذابه ولذلك رفض الزواج منهــا وهو الراغب فيه ، وتركها مصعوقة برفضــه . متشــككة فى سلامة تصرفاته .

وأخيرا هــذه (**زهرة**) الريفية المكافحة المتحررة من قيود الريف التى تحاول أن تكبلها بزوج من جيل جدها فلا تجد بدا من الهروب الى ماريانا – أيضا – باعتبارها زبونة قديمة لأبيها ، وباعتبارها البندرية الوحيدة التى تعرف كيفية الوصول اليهــا . هى الدينامو الذى يحرك أحداث القصة أو الكاسحة التى تحطم جليد الفندق .

فالفندق أشبه ما يكون باستراحة فى الطريق يلجــأ اليهــا المتعبون اللاهثون ريثما تتاح لهم فرصــة للاستمرار . انه محاولة « **لاستجماع الأنفاس** » . وان كان بالنسبة للبعض مأوى وملجأ أخيرا لا يتلوه تفكير فى خروج . هكذا استقر فيه – كحل أخير – العجوزان « **عامر وجــدى** » و « **طلبه مرزوق** » اللذان فقدا معنى





ن . محفوظ

وجودهما فى الحياة . الأول باحالته الى المعاش ، والآخر بوضعه تحت الحراسة . ومع أن كلا منهما يختلف عن الآخر كل الاختلاف فى طبيعة الدور الذى لعبه فى الحياة .. الا أنهما انتهيا الى نفس النهاية . فعامر وجدى السياسى الصحفى الحزبى المناضل من أجل الحرية والاستقلال ، لابد أن يختلف عن الثرى المرتمى فى أحضـــان السراى . وهما بالفعل كذلك ، ولكن فى الماضى . أما الحاضر فيجمعهما معـــا وينتهى بهما الى نفس النهاية .

واستقر فيه كحل مؤقت ((**حسن عـــلام**)) و ((**سرحان البحـــيرى**)) و ((**منصور باهى**)) و ((**زهـــرة**)) يجمعهم جميعا البحث الملح عن الأمان ويفرق بينهم الأســـلوب المرجـــو للخلاص . **حسن عـــلام** الاقطاعى الشاب صاحب المائة فدان ، الذى يطارده شبح الاستيلاء على أرضه فيتحول الى مشرد ... يسعى جاهدا للخلاص بالاشتغال فى التجارة أو اى مشروع ((**غير كبير**)) لئلا يلفت اليه العيون المحـــدقة . أما **سرحان البحيرى** فهو فيما يبدو الصـــورة المعكوسة لحسن علام . المفروض أنه يمثل القيم الثورية الصاعدة التى تحل محل القيم الرجعية الهابطة . الا أنه النموذج المنحرف للصعود فهو طامع لا تكفيه الوظيفة ولا المناصب التى يتقلدها . لقد بدأ من النقطة التى تبدأ منها زهرة . **فقيرا يريد** الحياة ، ولكنه يختلف عنها فى تصور طريق الخلاص فهو يسعى الى مآربه باللصوصية أما هى فتعمل وتجلس بين الرجال باصرار للمحافظة على نفسها ، وبنفس الاصرار الذى تتعلم به القراءة والكتابة . وبرغم أن زهرة تملك امكانيات هدمها ، فهى جميلة وجاهلة ، الا أنهـــا ليست غرة .

وبرغم أن سرحان البحـــيرى يملك امكانيات بنائه ، فهو متعلم وذو مركز مرموق ، الا أنه ليس جادا . وبرغم أنها ريفية ، الا أنها ليست ساذجة .

لقد صهرتها تجاربها المحدودة فى الريف مع أبيها ، ثم بعد أبيها .. حينما استأجرت نصف فدان وزرعته بنفسها لكى تحافظ على كرامتهـــا ولا تحوجها الأيام لمثل ما تحوج اليه غيرها من المعدمات ، فاما الانحراف واما الاقتران بعجوز ثرى يعوض كل منهما نقصه فى كمال صاحبه . وحينما يضيق عليهـــا الخناق فى قريتها ، تهرب الى ((**ماريانا**)) فى ((الميرامار)) لتعيش فى عالم غير عالمها ، يحدوها أمل كبير فى الانتصار على القـــدر الظالم . تريد أن تمتص رحيق عالمها الجديد بكل ما فيه من خبرة وثقافة ،

ويصر عالمها الجديد على أن يمتص شبابها ... بلا مقابل . تريد أن تتعلم ويريدون ان يأكلوا جمالها دون أن يدفعوا لهـــا ما تريد . وتصر على الحياة انسانة ، ويصرون على النظر اليها جارية . وتتصارع معهم وتخرج من صحبتهم باصرارها ، وان تركت تجربتها مسحة عميقـــة من الحزن ينضج ولا شك شبابها ، ويصـــقل شخصيتها .

واذا كان (**حسن علام**) و (**سرحان البحيرى**) يمثلان التكالب على الحياة بمختلف الأساليب ، والبحث الملح عن الطرق المؤدية اليها كما فى حالة سرحان ، أو التى تحافظ عليها كما نرى فى حسن علام ، فان زهرة تمثل ارادة الحياة بأسلوب واحـــد ، والبحث عنهـــا بطريق واحد صعب ولكنه يقى النفس من أمراض النفس التى تعـــذب صاحبها لحظة يفيق الضمير .

والحقيقة أن هناك تشابها كبيرا بين شـــخصيات الرواية . هنـــاك تشابه بين سرحان البحيرى وزهرة . **كلاهما يريد الحياة ، وكلاهما تختلف وسيلته لتحقيق ما يريد .**

وهناك تشابه بين حسن علام وصفية . فكلاهما كان ... وكلاهما يتمسك **بما هـــو كائن** . وهناك تشابه بين طلبـــة رضوان وماريانا .. **فكلاهما يمثل المجد الغابر ، وكلاهما يعيش على ماضيه** . وأخيرا ، هناك تشابه بين عامر وجـــدى ومنصور باهى **فكلاهما تعذبه السياسة الأول يعذبه ماضيه ، والثانى يعذبه حاضره ، وكلاهما يعذبه احساس بالمهانة .**

فاذا كانت القصة تضم هـــذا الحشد . المتنافر من الشخصيات ، فان أهم ما تثيره من انتباه هو بناؤها الفنى ، وهـــو شىء جديد على أدب **نجيب محفوظ** كـــما أنه يعتـــبر استمرارا لمحاولته الأخيرة فى تطوير الرواية شكلا ومضمونا ، هـــذه المحـــاولات التى بدأت فى ((**اللص والـكلاب**)) وتقدمت فى ((**السمان والخريف**)) وتعثرت فى ((**الطريق**))

وانطلقت فى « **الشحاذ** » وغاصت فى « **ثرثرة فوق النيل** » ، وأخيرا ، ها هى تتحول فى « **ميرامار** » الى درب جديد من دروب التعبير الأدبى هو « **رواية وجهة النظر** » أو الرواية التى تحكيها شخصياتها كما تراها ، وعلى هذا فاننا نرى **نفس الأحداث تتكرر أربع مرات بعيون أبطالها الأربعة** . العين الأولى عين الصحفى العجوز « **عامر وجدى** » . والعين الثانية عين الشاب الثرى « **حسن علام** » والعين الثالثة عين الشاب الطموح « **سرحان البحيرى** » وأخيرا نلتقى بعين المثقف الضائع « **منصور باهى** » .

واذا كانت الأشياء تختلف أمام العين الواحدة باختلاف حالاتها النفسية والمزاجية ، فمما لا شك فيه أن الاختلاف يتسع اذا تعددت العيون الرائية . وينعكس التباين فى الرؤية على الأسلوب ، الذى يختلف فى الموقف الواحد ، ولعل أبسط موقف يوضح هذا التباين هو وصول زهرة الى الفندق ليقول عنها **عامر وجدى** العجوز :

« رأيت أمامى وجها أنشرح له صدرى . من النظرة الأولى ، وجها أسمر لفلاحة مطوقة الرأس والوجه بطرحة سوداء . أصيلة الملامح . مؤثرة جدا بنظرة عينيها الحلوة المترقبة » .

ويقول عنها **حسن علام** : « فتحت شراعة الباب عن وجه جميل . أجمل مما يليق بخادمة . أجمل مما يليق بسيدة . يا لها من شابة مليحة . وسوف تعشقنى من النظرة الأولى » .

ويصفها بأنها « جادة أكثر مما يليق . سوف تكون زينة أى شقة أستأجرها فى المستقبل . وهى أجمل من قريبتى الحمقاء التى قررت أن تختار عريسها » .

أما **سرحان البحيرى** فيراها : « ثمرة ناضجة وما على الا أن أقطفها . ولكن جسمها برىء فيما يبدو ، ولا علم لى باستعداداتها . انى أحبها ولا غنى لى عنها . وددت أن يضمنا مسكن واحد بعيدا عن هذا البنسيون الذى لا يخلو عادة من متطفلين ثقلاء » .

وهو يشك فى عذريتها « ليست بالغرة ولا بالهشة . ولكن هل آخذ القصة بحرفيتها ؟ ان اللائى يهربن من القرية انما يهربن .. هه ؟ » .

أما **طلبه مرزوق** فيقول عنها : « سنشاهدها فى الصيف القادم فى « الجنفواز » أو « مونت كارلو » .

أما **منصور باهى** فيراها كما يراها عامر وجدى . وهو الوحيد الذى يراها انسانة .

ومن نظرة أدركت أنها خادم ، وأنها جميلة ، ثم عرفت — والمدام تخاطبها — أن اسمها زهرة . وهى فى سن طالبة جامعية وكان ينبغى أن تكون كذلك » .

ان منصور باهى . وعامر وجدى . هما وحدهما اللذان ينظران اليهابعين الاعزاز والاحترام وهو « عامر وجدى » الذى يختم قصتها فى الفندق بكلمات مشجعة :

« ثقى أن وقتك لم يضع سدى ، فان من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » .

كما نلاحظ أن الوعى يتداخل فى اللاوعى بصورة تظهر القصة للنظرة المتعجلة مفككة ولا رباط يحكمها ، ولكنها قد تتحول بعد التأنى الى قول آخر ، فبعد أن وصلت زهرة الى الفندق وعرف عامر وجدى أنها قادمة من الريف بمفردها ، يتداعى الى وعيه ماضيه البعيد يوم قرر الرحيل الى القاهرة :

« قلت وأنا أقبل يدها المعروقة المدبوغة : « ببركة دعواتك يا أمى أصبحت رجلا ولا كل الرجال . هلمى معى الى القاهرة » . فقالت وهى تتطلع نحوى بحنان : « فليزدك الله من خيره وبركاته ، أما أنا فلن أغادر البيت ، انه حياتى وعمرى » .

لمجرد أنه يسافر الى القاهرة يصبح رجلا ولا كل الرجال ، فماذا يقال عن زهرة ؟ . حقيقة أنها لم تسافر الى القاهرة ، ولكنها سافرت الى مدينة كالقاهرة .. كما أنها فتاة ريفية جاهلة بينما كان عامر وجدى رجلا متعلما . ألا نرى فى هذا الموقف مدى تطور الانسان فى المجتمع . وكذلك **الا يوضح الفرق بين المرأة القديمة التى ترفض أن تخرج من موطنها لأنه حياتها وعمرها . وبين المرأة الجديدة التى تهاجر من أجل حياة أفضل ؟** .

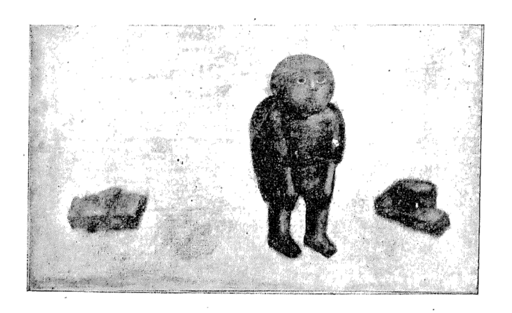
ملاحظة أخيرة أختم بها مقالى عن الأسلوب ، فهو يعد اضافة الى ما اعتاد **نجيب محفوظ** أن يكتبه

من استخدام آيات من القرآن كبعد ثالث للمضمون ، وهذا الاتجاه يتضح فى مواقف متعددة من القصة لا أجد ما أختم به مقالى أجمل مما ختم به قصته وهو : ((**الرحمن علم القرآن ، خلق الانسان . علمه البيان . الشمس والقمر بحسبان . والنجم والشجر يسجدان . والسماء رفعها ووضع الميـــزان . ألا تطغوا فى الميـــزان واقيمـــوا الـــوزن بالقســـط ولا تخسروا الميزان . والأرض وضعها للانام . فيهـــا فاكهة والنخل ذات الأكمـــام . والحب ذو العصف والريحــــان . فبـأى آلاء ربكما تكذبان**)) .

ختم بها القصة بعد أن قال لزهرة كلمة الوداع وكأن الفراق يعز عليه فيهرع الى سورة الرحمن التى يدفن فى جلالها أحزانه .. كل الأحزان .

عبد البديع عبد الله

الطفل والانسان فى معرض الفنان جورج البهجورى



حارس المرمى الصغير

فى سنوات الدراسة **بكلية الفنون الجميلة** فى أوائل الخمســينات كنا نقضى الأماسى وشطرا من الليل فى المقاهى البلدية والموالد والأسواق والتجمعات الشعبية بالقـــاهرة أو حولهـــا وفى يد كل منـــا كراسة **((الاسكتشات))** نحاول أن نسجل فيها بالرسم السريع وبأقل الخطوط ، الوجـــوه والحركات والانطباعات المختلفة للشخصيات والأشكال التى نراها فى هذه الأماكن .

وكان **جـــورج البهجورى** اكثر المجموعة مواظبة على هذا النوع من الرسم الذي كان يعتبره واجبـه اليومى المقدس فيقضى فيه كل الوقت بعد ساعات الدراسة . وفى صبيحة اليوم التـــالى كنا نستعرض انتاج اليوم السابق ونبدى ملاحظاتنا على رسوم بعضنا البعض .

فى هـــذه الفترة **ظهرت موهبة جورج البهجورى فى رسم الكاريكاتير ..** وكان هو أول الضاحكين من رسومه لوجوهنا ووجوه الأساتذة وزميلات الدراسة . ثم شق طريقه فى الرسم الهزلى بالصحافة وعرف فى هـــذا الميدان **كواحـــد من أبرز رسامى الكاريكاتير الصحفى** . ولكن هـــذه الشهرة لم تجرفه **ولم تصرفه عن**



الأم

ممارسة **التصوير الزيتى** وتقديم انتاجه لجمهور المعارض حتى أقام فى الشهر الماضى معرضه السادس حيث قدم ٦٠ لوحة منتخبة من انتاجه منذ عام ١٩٦١ .

والفنان ولد بالأقصر منذ ٣٥ عاما .. وتخرج فى قسم التصوير الزيتى بكلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٥ .. وقد بدأ عمله الصحفى منذ عام ١٩٥٣ .. وشارك فى العديد من المعارض العامة والدولية كان آخرها **بينالى البندقية عام ١٩٦٦** .

فى مدخل قاعة الفنون الجميلة بالقاهرة ، حيث أقام الفنان معرضه الأخير ، واجهتنا **لوحة لوجه طفل ..** مفتوح العينين أسمر **الوجنات** وقد لوحته الشمس ، وكأن هذا الوجه هو عنوان المعرض أو اشارة الى موضوع لوحاته ((**الطفل**)) . **فالفنان يعبر عن الكثير من القضايا من خلال تصويره للأطفال** .. وقد انشغل بهذا الموضوع منذ أكثر من ١٢ عاما .. فكان موضوع لوحاته التى نال عنها درجة الدبلوم فى التصوير الزيتى عام ١٩٥٥ ((**أطفال الحارة**)) . وفى معرضه الأخير شاهدنا (٢٧) لوحة



أولاد معروف والعربية

تصور مشاهد من حياة الأطفال أبناء الأسر الفقيرة .

وهكذا ظل البهجورى يعالج هذا الموضوع الذى يحتل الجانب الأكبر من انتاجه طوال عمره الفنى رغم التطورات التى حدثت فى أسلوبه التصويرى .

كانت ألوانه كثيرة وبراقة .. وقد سألته يوما عن سر ازدحام لوحاته بالألوان فأجاب : « **انني أحب كل الألوان وأسعد كلما كانت « الباليته » كثيرة الألوان هكذا .** » وأشار الى باليتته التى غطتها طبقات الألوان الكثيفة .. أما لوحات تلك الفترة فكانت ذات ملمس غنى براق .. والموضوعات أقل مأساوية مما أصبحت عليه الآن .

ان جورج البهجورى **مصور تشخيصى** .. لا يتخلى أبدا عن الموضوع الواقعى ذى الأبعاد الاجتماعية والنفسية ولهذا تحمل لوحاته قدرا كبيرا من التعبيرية .. ولكن هذه التعبيرية **ليست تعبيرية** ذاتية .. فأعماله التى تقدم الينا رؤية الفنان الذاتية للواقع وشخصيته المتميزة فى التشكيل .. تتضمن أيضا الحرص على تقديم الموضوع الواضح ومحاولة اعطاء كل الأبعاد النفسية للشخصيات المصورة من خلال أسلوب يتضح فيه هضم المدارس الفنية الشكلية المختلفة .

ونستطيع أن نطلق على لوحات جورج البهجورى أنها تعبير عما خلف الشكل الظاهرى ومحاولة لاخراج الأعماق بأسلوب موضوعى قادر على اعتصار قلب المتفرج ودفعه الى التفكير والمناقشة . فالمأساة فى أعماق البشر مرسومة على لوحات وتبدو من خلال مواقف وشخصيات بسيطة نلقاها كل يوم فى الطريق . « **صبى المكوجى** » ، « **أولاد الحارة** » ، « **عمال السيارات** » ، « **ماسح الأحذية** » ، « **الخادمات الصغيرات** » ، « **راقصات الموالد** » وهكذا ..

والفنان يناقش مشكلة الأطفال الذين يدفعهم أهلهم الى العمل فى عمر صغير فيحرمون من اللعب وأدواته وهم فى سن اللعب .. فيبدون وهم يختلسون لحظة المرح أو ينتظرونها بصبر فارغ أو يستسلمون لما هم فيه من قهر ناظرين فى دهشة وعجز الينا ونحن نتطلع الى لوحاتهم ..

ومعظم هذه اللوحات تحمل أكثر من معنى واحد محدد .. وتوحى بأكثر من موضوع رغم بساطة التشكيل ووضوحه .. « **حارس المرمى الصغير** » تصور مشهدا كثيرا ما نراه فى الأزقة والشوارع التى تهدأ فيها حركة المرور فيستخدمها الأطفال ملعبا للكرة « الشراب » ... على الجانبين كومتين من الأحجار تحددان جانبى المرمى .. ثم فى منتصف المسافة يقف طفل متحفز

ويداه على ركبتيه ممتلئا بالاحساس بأهميته .. وعيناه مفتوحتان فى تطلع يقظ .. أما الخلفيـــة التى تمثل أرضية الشـــارع فتسودها الألوان الصفراء الفاتحة التى تبرز العناصر المرسومة بالالوان البنية الداكنة .

ان هذه اللوحة البسيطة العناصر تجســـد تعبيرية الفنان بمفهومها المعاصر .. فاللعب عند هذا الطفل ليس مرادفا للعمل غير المسئول .. انه لا يلعب ولكنه يتحمل مسئوليته كاملة .. ولهـــذا نجد فيها تعبيرا رمزيا عن الاحساس بالمسئولية وفى نفس الوقت تعبر عن الاحســـاس بالجماعة **وقيمة الدور الذى يقوم به الفرد فى المجموعة التى ينتمى اليها مهما كان هـــذا الدور ثانويا أو بسيطا .**

أما لوحـــة « **أولاد معـروف والعربيـــة** » فتصور مشهدا كثيرا ما نلقاه على أرصـفة حى معروف بالقـــاهرة .. سيارة بلا عجلات وقد أصابت الشيخوخة هيكلها الذى يضيق به اطار اللوحة .. وقد خرج الفنان فى رسمها على قواعد المنظور فجعلها تبدو ضـــيقة من الجانب القريب ومتسعة من الناحية الأخرى حتى يخضـــعها لرؤيته التشكيلية المماثلة لرؤية الطفل والتى تتيح عرض أكبر مساحة من سطحها للمتفرج .. وحول هذا الهيكل أطفال يتشبثون به : ان المتفرج لا يستطيع أن يدرك بدقة ان كان الأطفـــال يلعبون أو يقومون بدور فى اصلاحها .. أحدهم جلس خلف عجلة القيادة وآخران ناما تحتها والباقون تطل رؤوسهم من الجانب البعيد وهم يتسلقونها .

ان الالوان فى هذا العمل أضفت على السيارة احساسا انسانيا حتى يبدو هيكلها كما لو كان بشرة آدمية .. ولهـــذا تبدو من بعيد كأنها حيوان ضخم تكاثرت حوله كائنـــات حية تحتفل بوليمتها .. ثم تبدو فى مرة أخرى كجـــد عجوز تجمع حوله أحفاده .

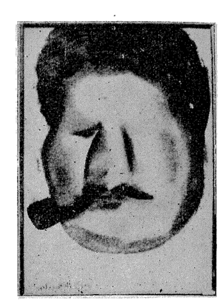
وجـــورج البهجورى عندما يقدم أمثال هذه المضامين الفنية يوصلها الى أعماقنـــا مستغلا براءة الطفولة وسذاجتها كمجال خصب للابداع .

وان مراقبة الفنان الطويلة لمختلف حالات الأطفال فى الأزقة والحارات هى التى توحى له بمعالجـــاته الجديدة للموضوعات .

وأحيانا ما يعيـــد الفنان رسم موضوعاته أو شخصياته .. فهناك ثلاثة لوحات للمكوجى الصغير ولوحتان



الطفل والشجرة



ج . البهجورى بريشته

لأولاد حارتنا والطوق وأكثر من لوحة لوجه الفنان ، وان هذه الظاهرة تعبر عن احساس الفنان بتطوره فى التشكيل وعدم اقتناعه الكامل بطريقة المعالجة القديمة للموضوع .. فيعيد صياغته ليحقق الصورة الذهنية الجديدة لموضوعه .. فلوحتا « **أولاد حارتنا** » ، و « **الطوق** » رسمت احداهما عام ١٩٦١ والثانية ١٩٦٧ .. ان التكوين مختلف فى اللوحتين وأسلوب الرسم فى الأولى يتضمن الحرص على السطح المنبسط فى الخلفية ولكن الأخيرة تزداد فيها كتلة الأشكال ثقلا .. أما الألوان فهى فى الأولى أقل ثراءا عنها فى الثانية وقد تحولت الأرضية الى تشكيل يموج بالتجعدات التى تؤكد الموضوع من ناحية وتبرز شخصية الفنان فى التشكيل من الناحية الأخرى .. وهكذا كان تشابك يدى الطفلين والتشبث بالطوق فى اللوحة الثانية أقوى تعبيرا حتى يحس المتفرج بأن الطوق هو مركز الكون فى عالم الطفلين .

ولقد تطورت الألوان عند جورج البهجورى فأصبحت أقل بهرجا وأكثر ابتعادا عن الزخرفة .. ومع هذا فهى تتماوج فى الخلفيات والملابس والوجوه .. وأصبحت تشكل منطقا متكاملا فى العمل الفنى تسوده الدرجات اللونية من الأصفر الى البنى الى الأحمر الطوبى .. وتغلف كل شىء ، ويصل أسلوب الفنان فى معالجة السطح واستخدام الألوان الى ذروته فى لوحات « **الحصبة** » و « **الشجرة** » و « **زهور** » .. وفيهما يقدم كل مهاراته فى شكل يكاد يكون مجردا .. والعناصر التشخيصية تصبح ثانوية انسياقا وراء التشكيل وفى نفس الوقت تأكيدا للموضوع .

وهناك تأثر واضح فى بعض اللوحات بالفن القبطى .. **الوجوه التى تشاهد فى الكنائس والأديرة القديمة . وخاصة وجوه الفيوم ..** ويتضح هذا التأثر فى لوحتى « **الميلاد** » و « **الأم** » وكلتاهما تعبر عن فرحة روحية يسودها البشر والأمل والحنو .. أما التكوين فى لوحة الأم فهو نفس تكوين « **العذراء والمسيح الطفل** » فى كثير من الأيقونات القبطية .

وهناك سؤال يتردد عن **العلاقة بين الرسم الكاريكاتيرى والتصوير الزيتى عند جورج البهجورى ..** انها علاقة منطقية تماما .. فالكاريكاتير هو احد فروع المدرسة التعبيرية .. وأعمال جورج البهجورى التصويرية تعبيرية الاتجاه معاصرة التشكيل ولكنها على عكس الكاريكاتير الذى يشيع الابتسامة على الوجوه .. انها هنا تقدم الجانب المأساوى للواقع .. وهو الجانب الآخر من نفسية الفنان ورؤيته للواقع .. ويؤكد علماء النفس أن أنجح مهرجى السيرك وأشهر ممثلى الأدوار الهزلية فى العالم وكذلك رسامى الكاريكاتير ... ليسوا أسعد الناس ولا أكثرهم ضحكا كما يظن .. وانما هناك فى أعماقهم ما يوازى هذه الكوميديا الظاهرة ، وقد أفرغ جورج البهجورى هذا الجانب فى لوحاته الزيتية .

لهذا يمارس الفنان هذين الفرعين من الفن التشكيلى فى حالتين نفسيتين متباينتين رغم اختلاط الحالتين فى بعض الأعمال الكاريكاتيرية والزيتية .. فلوحة « **الجالسة على الفوتيل** » تتضمن حلا كاريكاتيريا واضحا ... ونستطيع أن نتبين التجاء الفنان الى مثل هذا الحل فى عدد قليل من الأعمال .

أما الأسماء التى يطلقها الفنان على لوحاته فهى لا تحمل دلالة كاملة انها فى الحقيقة وعلى حد تعبير الفنان : « **كالأسماء التى يطلقها الأب على أبنائه لتمييز بعضهم عن بعض لا أكثر** » .

الخروج من الإطار في لوحات .. يوسف فرنسيس

عاد النشاط الى قاعة « **اخناتون** » بالقاهرة بعد أن أن اغلقت أبوابها لعام كامل .. وكان أول معرض يقام بها بعد أن تسلمتها الادارة العامة للفنون الجميلة والمتاحف بوزارة **الثقافة ، هو المعرض الثانى للفنان يوسف فرنسيس** حيث قدم ٥٠ قطعة ما بين لوحات تصويرية وأعمال على الخشب .

ويوسف فرنسيس فنان طليعى من مواليد عام ١٩٣٤ .. تخرج فى كلية الفنون الجميلة بالقاهرة عام ١٩٥٧ وكان ترتيبه الأول على قسم التصوير الذى تخصص فيه ، ثم قضى عامين بمرسم الفنون الجميلة بالأقصر ، وهو بمثابة الدراسات العليا للفنانين ، كما نال الجائزة الأولى للرسم من صالون القاهرة ، وقد سبق أن قدم انتاجه لجمهور الفن فى سوريا وبولندا وايطاليا ويوغوسلافيا وتشيكوسلوفاكيا ، وهذا هو معرضه الخاص الثانى بالقاهرة .

لقد اشتغل الفنان فترة بتدريس التصوير الزيتى فى القسم الذى تخرج فيه ولكنه استقال ليتخصص فى الرسم الصحفى الذى نال اعجابا جماهيريا واسعا .. انه يتميز باناقة الخطوط وليونتها ، ودقة الملامح ورقتها .. فرسوم يوسف فرنسيس **تتضمن جرعة كبيرة من الرومانسية** حتى اشتهر بها . ولكن عمله الفنى الخالص فى مرسمه كان له انعكاسة على عمله اليومى كما تأثر اتجاهه الفنى بعمله اليومى .. وهو أيضا يتطور باستمرار ولكن بلا طفرات . كانت اهتماماته الأولى تتركز فى محاولة **تصوير الحرمان** بأشكاله المختلفة .. حرمان اليتيم من أمه وحنانها ، والأرملة من زوجها ، والفقير من الخبز . ثم انتقل الى مرحلة اقترب فيها من السيريالية وقد مثلها معرضه الأول الذى أقيم فى عام ١٩٦٤ .. وأثبتت لوحاته وجود ارتباط وثيق بين الاستغراق فى الرومانسية الحالمة والعاطفية

من أعمال الفنان على الخشب



المفرطة فى جانب ، **والسيريالية أو التعبير عن خبـــايا العقل الباطن ورموزه فى الجانب الآخر .**

كانت أسماء لوحاته هى ((**هاربات من الحياة**)) و ((**حلم ليلة صيف**)) و ((**يا طالع الشجرة**)) و ((**الجبل**)) و ((**ثقوب فى الثوب الأســود**)) .. كلها تتناول روايات أدبيــة وتحكى قصصا طويلة كثيرة التفاصيل ..

وهـكذا كان عملـــه الفنى الخالص امتــــدادا لرسمه الصحفى ولو أنه أضاف الترتيب السيريالى للعناصر على سطح اللوحة حتى تبدو كمشاهد من الأحلام .

أما معرضـــه الأخير فيوضح أنه تخلص الى حد كبير من السرد الأدبى وأصبح يقـــدم فى العمل الفنى خطة تشكيلية عندما يتنـــاول موضوعات خلقها واختارها بكل ارادته .. كما استفاد الفنـــان من خبرة الاتجاهات الشـــكلية المعاصرة عنـــد معالجته للخلفيـــة التى يقدم فوقها **الوجوه والموضوعات** التى يعالجهـــا فنلمح عالم الركام والحطام الذى ألح على تصويره **رمسيس يونان** .. وتهاويم لتجريدات اسلامية كالتى يستلهمها عدد من فنانينا التجريديين ..

أما تجربته على الخشب فقد بدأت بلوحته ((**انطفاء الحياة**)) .. وفيها جرب الفنان اضافة العجائن وخامة الخشب الى اللوحة ، وكانت بداية متعثرة ، ثم اتجه الى جذوع الأشجار وفروعها ليعالجها كرسام لا كمثال .. فهو يتناول الشـــكل الطبيعى غير المهذب ليضيف اليـــــه الانسان حسبما توحى اليــــه الشـــقوق والتجعدات ، فتبدو وكأنها اتخذت شكلها بفعل العوامل الطبيعية .. وهى تعتمد على التباين والاختلاف بين رقة الوجوه وليونة خطوطها من جانب وخشونة الخشب غير المهذب من الجانب الآخر .

ولكن **يوسف فرنسيس** لم يحقق فى أعماله على الخشب نفس المستوى المتمكن الذى حققـــــــه فى لوحاته الزيتية .. ومع هذا تسجل هـــذه المحاولة جانبــــا من الاتجاه الذى ينتشر بين الفنـــانين المصريين فى وقتنـــا الحاضر **للخروج من اللوحة ذات الاطار والاستغناء عن الخامات الفنية التقليدية .**

صبحى الشارونى

المسرح اللبنانى

يبدأ المسير الطويل فى القاهرة

ليست الكاتبة اللبنانية **هـــدى فؤاد زكا** بمسرحيتها **((المسير الطويل))** تلك التى تقدم فى القاهرة هذه الأيام من خلال مسرح الجيب هى أول من حاول من السيدات فى الوطن العربى كتابة المسرحية فالواقع أن ثمـــة محاولات سابقة للمرأة العربيـــة — والمصرية بالذات — قد بذلت فى كتابة المسرحية وأقرب هذه المحاولات الينا تلك المحاولة التى قامت بهـا **صوفى عبد الله** فى مسرحيتها ((**كسبنا البريمو**)) التى أخرجها **حمدى غيث** لفرقة المسرح المصرى الحديث فى موسم ١٩٥٣ — ١٩٥٤ أى قبل ما يزيد على ثلاثة عشر عاما وهى محاولة مبكرة حتى بالنسبة لحركة الكتابة المسرحية عند الرجال والتى بدأ مدها الثورى قبل عشرة أعوام وبالتحديد عند عام ١٩٥٦ ، ثم المحاولة التى قدمتها فرقة الطليعة بالمسرح القومى للكاتبة الناشئة **ليلى عبد الباسط** التى تقدم لها هـــذا الموسم مسرحية الفصل الواحد المعروفة ((**بورق ورق ورق**)) ورغم بساطة هذه المحاولات وبكارتها أو موقفها بعد ذلك فليس المهم هنا هو قيمـــة التجربة ولكن التجربة نفسها .. ومعنى هـــذا ببساطة أن **هـــدى فؤاد زكا** فى قائمة كاتبات المسرح ليست أول من قام بالتجربة فى وطننا العربى ولكنها تحتل الموقع الثالث فى هذه القائمة اذا أخرجنا من الحســـبان محاولات الاقتباس والاعداد اذ أننا فى هذا المجال سنلتقى بمحاولات كثيرة ناجحة أقربها الينا محاولات أمينة الصاوى ونعيمـــة وصفى .

وفى لبنـــــان فان حركة الكتابة للمسرح تسير فى خط متواز عكسى مع حركة كتابة القصة القصيرة والرواية مثلا ففى الوقت الذى يمتلىء فيــه الحقل الأدبى فى لبنان بنتاج قصصى وروائى وفير بعدد عظيم من الكتاب ، منهم **ســـهيل أدريس وليلى بعلبكى وغادة السمان وجبرا ابراهيم جبرا وليلى عسيران** وغيرهم فان المسرح – فى لبنان – لم يسجل أحدا قام بالكتابة له الا محاولة **معلوف** اليتيمة وهى مسرحية « **الأزميــل** » التى قدمت فى مهرجان بعلبك سنة ١٩٥٩ ولم تنل حظها من النجــاح فتوقفت وتوقف معها الكاتب عن الانتاج المسرحى ثم محاولة **ادوارد أمين البســـــتانى** بمسرحية « **سمسم** » وأخيرا محاولة « **المسير الطويل** » **لهدى زكا** . ثم تنتهى صورة الوجود المسرحى اللبنانى عند تقديم مترجمات المسرحيات العالمية بشكل غير منتظم « ولبننــة بعض الكوميديات العالمية باللهجة المحلية للمسرح الوطنى وبالذات لشخصية ممثله الكوميدى الأول شوشو على نحو ما يفعل بعضهم هنـــا مع فؤاد المهندس مثلا .

وخلاصة القول – كما يقول أدباء لبنان ومنهم **هدى زكا** – أن الجهات المسئولة هناك ما زالت ترى المسرح ترفا وانه من الواجب تحويله الى ضرورة تدخل فى حياة الناس اليومية باعطـــاء الفرق امكانيات الاستمرار وتحـــويل نموها الى نمــــو متزايد وتحويل الجهود الكثيرة التى تبذل فى الترجمة والاقتباس الى الكتابة .. وعموما فان جهودا تبذل لارساء قواعد المسرح فى لبنان الآن وتململا أكبر بدأ ينشـــــأ من أجل الكتابة للمسرح اللبنانى .

ولقد أردت من أبراز هذه الخلفية قبل تناول مسرحية « **المسير الطويل** » أن أصـــل الى حقيقة مؤداها أن المسرح كلون من ألوان التعبير لا يجد الاحتفاء الكافى به فى لبنان بالقياس الى ألوان التعبير الأخرى ولهذا فان جهد **هدى فؤاد زكا** جهد يكاد يقوم على فراغ فليست هناك الجذور التى كان لابد لهذا النبت أن يستقى منها غذاءه الثقافى العام والمسرحى الخاص وتراث المسرح العالمى لا يفيد الكاتب هنا لأنه بحاجــة الى تراثه الخاص ولأنه لا يستطيع أن يبـــدأ من حيث انتهى الجميع فضلا عن أن جهـــد المرأة عموما فى ميـــــدان الخلق المسرحى – بنوع خاص – جهد محدود ان لم يكن معدوما .. ومن هنـــا فاننا يجب الا نأخذ هدى زكا بالقسوة التى يجب أن يؤخذ بها كتاب المسرح الكبار وان كان هذا لا يعنى أننا لن نتنـــاول التجربة بالتقويم والتحليل الدقيق الذى يفيد الكاتبة قبل أى انسان آخر وأضيف فى الاعتبار أن « **المسير الطويل** » هى جهد الكاتبة الأول الذى لابد أن يحتوى بالضرورة على أخطـــاء الحـــداثة والتجربة الأولى .

وهدى فؤاد زكا التى نالت شهادة الماجستير فى الأدب العربى من الجامعة الأمريكيـــة فى بيروت عام ١٩٦٢ لم تعرف فى المحافل الأدبيـــة فى لبنان الا ككاتبة للقصـــة القصيرة ولبعض الشعر مع أنها لم تنشر مجموعات أو دواوين واقتصر نشر انتاجها على الصحف والمجلات ولم يظهر لها فى كتاب الا مسرحية « **المسير الطويل** » التى نتعرض لها اليوم ومن هنـــا فتحديد موقع المسرحية من جملة إنتاج الكاتبة يصبح أمرا يسير المنال

هـ . زكا



رغم أهميته ولا يبقى لنا الا تحديد موقع المسرحية من نفسها .

والمسرحية كما كتبتها المؤلفة وكما تعرض الآن تبدو كما لو كانت تستند الى أصل حدث فى الواقع لطرفه الكاتبة أو الى تجربة ذاتية أو شخصية حدثت للمؤلفة فتناولتها لتترجمها الى عمل فنى أخذ فى النهاية شكل هذه المسرحية ، ويبدو أن التجربة كانت بعيدة الأثر الى الحد الذى تصورت معه هدى زكا أن التعبير عنها بقصة قصيرة أو بقصيدة سيقصر عن استيعابها فلجأت الى المسرح بكل ممكناته العريضة علها تستطيع عن طريقه أن تضمن للتجربة ثراء أكثر .

فبطلة المسرحية « ناهده » فتاة فى العشرين ، وهى تمتهن حرفة الكتابة والأدب وتبحث عن ذاتها وحريتها فى مجتمع مختلف — أو يبدو كذلك — ينكر عليها هذا الحق وينتهى بها الى امرأة مهزومة .

ومع هزيمة « **ناهده** » وسط هذا المجتمع — وهو فى الغالب مجتمع الرجل — تدور أحداث المسرحية التى تقع فى جزءين من اثنى عشر مشهدا .. فتبدأ المسرحية بفتاتنا تدخل صراعا مع والدها الذى لا يريد لها دخول الجامعة ولا يرى فيها غير فتاة دائمة التأفف والشكوى ولا يفهم ما تعنيه بكلامها الكثير وبأنها تريد أكثر مما أخذوا جميعا .. انها هى فقط تعرف حياتها وتفهمها وتحبها كما تعرفها وحتى « **سعيد** » نفسه وهو شاب ناجح ومن نفس الجيل والسن ويحبها لا يستطيع أن يلتقى معها على أرض فكرية واحدة فتترك الجميع لتذهب الى الجامعة ولتنغمس فى القراءة والدرس والكتابة ولتلتقى بالصحافى « **رائف** » ذلك المشرد والمثقف الثورى والتى تظن أنها تحبه حتى تفجع فى نظرته لها المستخلصة من رأيه فى المرأة ووظيفتها فى المجتمع والحياة وعلاقتها بالرجل وشكل هذه العلاقة وحدودها .. واذ تفشل هذه العلاقة هى أيضا وتجد فتاتنا نفسها فى مفترق الطرق لا تلبث أن تدخل التجربة عمليا فتتزوج من سعيد فى غمرة المسير فى رحلة البحث عن الذات .. ولكنهما كانا من عالمين مختلفين فلم يلتقيا لسنوات ثلاث على أرض واحدة أبدا وانجبت هذه العلاقة طفلة صغيرة وهزيمة لناهدة .

هذا هو ملخص احداث مسرحية « **المسير الطويل** » التى ارادت بها الكاتبة لا تصوير العلاقة بين الرجل والمرأة بل تفجير قضية البحث عن التكامل الذى تنشده المرأة وتبحث عنه .. تكامل انسانيتها ووجودها فى المجتمع كعضو عامل منفذ .. قضية البحث عن تكامل الذات والتكامل القوى ارهاصا لبناء مجتمع جديد تتكامل فيه العناصر السياسية والاجتماعية والثقافية .

فهل حققت الكاتبة ما كانت تريد ؟ .. لقد جاءت المسرحية فى صورتها النهائية لتحقق مضمونا آخر هو بالتحديد قضية « حرية المرأة » التى تريد أن تنتزعها من الرجل انتزاعا حتى اذا ما حصلت عليها حارت فى أمر هذه الحرية وماذا تصنع بها . ففى الجزء الأول من المسرحية يجبر الاب على التسليم بذهاب الفتاة الى الجامعة محققا لها بذلك مرتبة لا بأس بها من مراتب الحرية وفتاتنا فى هذه المرحلة توافق وتمتنع وتقبل وتستطيع أن تقول لا .. انها تملك حق الاختيار فهى مسئولية وهى الآن حرة . وفى الجزء الثانى فان فتاتنا فى كل ما تفعل وتقول

لا تعانى « العـــزله » وانما تعانى « الغربة » .. غربة الفتـــاة التى أعطيت أقصى درجات الحرية دون أن تؤهل لذلك وهى لهذا حائرة بهذه الحرية وبما تصنعه بها .

ان الفن والأدب والفكر لا يمكن أن ينشأ من فراغ ليوجه الى مجهول .. انه بالضرورة يرتبط بواقـــع معين فى لحظة تاريخية معينة لهـا سماتها الخاصة وهو بالتالى لابد أن يوجه الى هـــذا الواقع فى هذه اللحظة التاريخيـــــة فهـل ما زال الواقع



اللبنانى بوجه خاص والعربى بوجه عام ينكر على المرأة حريتها ؟ .

ان الاجابة هنا لابد أن تكون بالنفى فقضية حرية المرأة أصبحت قضية بالية انتهى الأمر فيها مع بدايات هـــذا القرن ومن غير المتصور أو المعقول أنه ما زالت هناك عقلية تنكر على الفتاة التحاقها بالجامعة .. صحيح أنه ما زالت هناك بقـــايا متخلفة ترفض للمرأة هذه الحرية ولكن هـــذه المناطق تحكمها تقاليد المجتمع الزراعى أساســـا وعوامل التخلف الحضارى والثقـافى الطويل والزمن كفيل بهـــا وهى لا تشكل ظاهرة اجتماعيـــة شديدة الوطأة والخطورة حتى تستـأهل طرحها كموضـــوع لرواية أو مسرحية لأن الرواية أو المسرحية جميعا لن يصلوا الى هؤلاء الناس .

ولعل الكاتبة قد وقفت فى تناقض خطير فى صـياغة موضوعها فقد جاء الجزء الثانى من المسرحية غير منسق مع الجزء الأول فهو ليس استمرارا لنفس الموضوع ولكنه موضوع آخر .. أو وجه آخر لنفس موضوع المـرأة وحريتهـا بكل ما يثيره من أوجه التناول والنقاش . ان « ناهده » فى باقى المسرحية ليست هى نفس الفتاة التى تصارع « المجتمع » من حولهـا ولكنها فتـــاة أخرى تتصارع مع ذاتها .. فتاة متعلمة تدرس وتقرأ وتكتب وتدخن وتشرب وترقص وتوافق وتمتنع فهى حرة ولـكنها تشـــعر « بالغـــربة » مـــع نفســـها لا « الانعزال » عما حولها — انها فتاة أعطيت كل شىء حتى أصبحت فى مرحلة البحث عن لا شىء .. انهـا لا تعـــرف بالضـــبط ما تريـد والا لاستطاعت هى — وهى بالذات — أن تقول وأن تقنع كل من حولها بما تريد . تلك هى « الغربة » بالضبط كما تظهر فى المسرحية ولكنها للأسف غربة فتاة الغرب التى وصلت اليها بعد عدة مئات من السنين سبقت فيها المرأة العربية فى الحصول على حريتها .. فغربة ناهده وهزيمتها فى المسرحية ليست غربة فتاة الشرق على الاطلاق لأن هـــذه الفتاة لم تعرفها بعد لأنها لم تصل اليها ولن تبلغها الا بعد عدد قليل من السنين .. وهنا يظهر تأثر الكاتبة بكل كتابات أدب الغرب الحديثة تلك التى تتحدث عن الغربة والضيـاع والسأم والملل وهى مظاهر حضـــارة مادية شاخت وأصبحت فى حاجـة الى روحانيات الشرق لانقاذها . والموضوع هنا — مرة أخرى — غريب على الواقع العربى حتى فى أكثر أجـزائه مدنيـــة وحضـــارة . انه يتناقض مع الواقع الذى خرجت منـه المسرحية لتوجه اليه نفس تناقض المؤلفة مع فتاتها « **ناهدة** » التى تعانى الغربة والهزيمة فى الوقت الذى لم تحصل فيه على حريتها بعد اذ أن هذه الغربة مرحلة تلى الحصول على الحرية كاملة .

ويبـــــدو أن التصاق الموضوع بالكاتبة قد أثر فى تناولها له فعبرت عنه بحماس ربما جاء أكثر ممـــا يجب . فأحكام المسرحية قاطعة .. الرجل ضد المرأة ولا شىء وسط .. فكل نساء المسرحية ضد كل رجالها

كما قلت .. والحماس يدفع الكاتبة الى الدفاع عن القضية وتحليل كل جوانبها المتصلة بالمرأة والرجل حتى بيولوجيا لتثبت أنه لا فرق بينهم حتى فى التكوين العضوى فلماذا التفرقة فى الحقوق اذن .. وحماس الكاتبة لقضيتها أو لقضية المرأة كما تصورتها أوقعها فى خطأ ارتفاع النبرة فجاءت المسرحية موصومة بالنغمة العالية .. وارتفاع الصوت ليس من سمات الفن الجيد .

وفى المسرحية يبدو تأثر الكاتبة بأنماط التعبير التى مارستها من قبل وهى كتابة الشعر والقصة **فحوار المسرحية شاعرى جميل .. هو ليس شعرا لكنه أقرب الى الشعر الحديث منه الى النثر** . انه نثر فنى بالتحديد القاطع لهذه الكلمة .. وهذا الحوار الشاعرى من أجمل ما يؤخذ للكاتبة .. وبقدر ما أفادت المسرحية من ممارسة الكاتبة للشعر فقد أضرت — المسرحية — من ممارستها لكتابة القصة فلا جاءت المسرحية الى الشعر أقرب كذلك جاءت الى القصة أو الرواية أقرب منها الى المسرح .. ان حوار المسرحية يكاد يكون سردا فهو ليس حوارا مركبا ينهض بعضه على بعض ولكنه حوار يتجاور ويلتصق بعضه الى جوار بعض .

أما العرض المسرحي اخراجا وتمثيلا وديكورا وموسيقى فقد حاول أن يرتفع بالنص ليقدمه فى صورة ربما لم تكن لتتخيلها المؤلفة .

ولعل **كرم مطاوع** قد وعى تماما جفاف النص فحاول أن يغرقه فى اطار من الشاعرية التى ظهر بها العرض وكان توفيقه الكبير هنا فى استخدامه للاضاءة التعبيرية الموحية وقد ساعده فيها بصورة أكثر الديكور الرائع الذى صممه **رءوف عبد المجيد** . وقد ساهم هذا الابراز الشاعرى بالاضافة الى الحركة الكثيرة نوعا التى التزمت بها شخصيات المسرحية القليلة على المسرح والتى لم تزد عن ثلاثة أبدا وكانت فى أكثر فترات المسرحية شخصيتان .. أقول أن الحركة الدائمة للشخصيات قد ساعدت على امداد العرض ببعض نبض الحياة الذى يفتقده النص .. ومن ناحية ثالثة فقد حاول **كرم مطاوع** تفسير النص الذى لا يحتاج الى تفسير بادخال بعض الوسائل التشكيلية أو التعبيرية الى العرض مثل الستارة الشفافة التى دارت من خلفها المسرحية ورقصة البانتوميم التى قامت بها **محسنة توفيق** .. أما الستارة التى وضعت فى مقدمة المسرح فقد استغلت فى التنقلات الكثيرة بين المشاهد خصوصا أنها كانت تعبر بالاضاءة عن امرأة مهزومة أو امرأة تسقط . ولكن هذه الستارة باعدت بيننا وبين المسرحية أكثر مما هى بعيدة وكانت جديرة بأن تفقدنا التعاطف مع الشخصيات وخصوصا شخصية « ناهدة » ، وأما رقصة البانتوميم فقد كانت دخيلة على العرض فضلا عن أن أداء **محسنة توفيق** لها كان متألما متأوها لا حائرا تائها . وأما خطأ كرم الأكبر فى هذا العرض فقد جاء فى اختياره **لمحسنة توفيق** فى دور ناهدة .. ان محسنة ممثلة قديرة وممتازة ولكنها أبدا لم تكن صاحبة هذا الدور ولعل كرم مطاوع قد لاحظ معنا أن أداء محسنة كان رتيبا مملا سيمتريا لم يتغير على طول المسرحية وعرضها .. لقد وقعت محسنة فى هوة الأداء الثابت من أول رفع الستار عنها حتى اسداله فى نهاية العرض .. نفس طبقة الصوت فى كل الحالات التى تمر بها الشخصية وهى شخصية متغيرة دائما بين الهدوء والدعة والثورة والغضب والسكينة والاندفاع .. ولو أن كرم مطاوع أسند هذا الدور — مثلا — الى سهير البابلى لكان لشخصية ناهدة على المسرح شأن آخر .

أما تلاقى الرجال فى المسرحية **رشدى المهدى** فى دور « **الأب** » **ومصطفى أبو الخير** فى دور « **سعيد** » **ومحمود البجرمى** فى دور « **رائف** » فقد كانوا أنجح عناصر هذا « **العرض المسرحى** » على الاطلاق .. ويأتى على رأس هؤلاء رشدى المهدى كممثل قدير يدب على المسرح بقدم أستاذ ثابتة ثم نكتشف فى البجرمى ومصطفى أبو الخير نجمين مسرحيين سيأخذان طريقهما الى الصف الأول ان لم يكونا قد بلغاه فعلا .. وأما عصمت محمود وليلى فهمى فى دورى ليلى والأم فقد تفاوتتا بين النجاح والفشل .. فرغم أننى قد قرأت المسرحية قبل

مشاهدتها مرتين على الأقل فأستطيع أن أقسم أننى لم أتبين أو أسمع مما قالته عصمت محمود شيء ليس لانخفاض صوتها فقط ولكن لصدوره متكلفا من طرف فمها وأنفها وأما ليلى فهمى فقد لعبت دور الأم بنجاح وفى حدود الشخصية التى رسمت لها .

وأما ديكور **رءوف عبد المجيد** البسيط المعبر أصدق تعبير بالشجرة المتكاثفة المتغيرة التى رسمها لتحيط بالمسرح ولتختنق فى داخلها ناهدة فهذه أحد عوامل نجاح هذا العرض وان كان يؤخذ فيما يتصل بالملابس الخاصة بناهدة أنها لم تكن فى ذكاء تصميم الديكور .. فقد ظلت محسنة ونصف الجزء الثانى من المسرحية .. مع أن هذه الأجزاء تدور أحداثها فى أكثر من عامين انتقلت فيهما ناهدة من القرية الى بيروت الى القرية مرة أخرى وهى فتاة من نفثات العصر وعلى جانب من اليسار فكيف تظل بفستانها ذاك طوال هذه المرة .. ان الرد هنا أنه لم تكن هناك فسحة بين المشاهد تكفى لتغيير الفستان . وتلك حجة مردود عليها بسؤال بسيط هو .. اذا لم تكن مهمة المخرج ومصمم الديكور ومنفذه هى أيجاد حلول للعقبات التى تقف فى سبيل ابراز العرض بصورة ما فمن تكون مهمته اذن حل المشكلات الفنية للعرض المسرحى ؟ . وأما الجزء الثانى من الفصل الثانى الذى تحولت فيه ناهدة الى زوجة فقد كان فستانها أيضا غير ملائم لطبيعة هذا الجزء الموضوعية .. لقد ظهرت محسنة فى هذا الجزء بفستان السهرة الأسود الطويل الذى صمم لها ثم بتدخينها السجائر وبأحتسائها الخمر كما لو كانت غانية فى ليلة حظ حمراء لا زوجة مؤرقة بفقدان ذاتها وفقدان العالم من حولها .

وفى النهاية تأتى موسيقى **كمال هلال** لتعبر بصدق عن المسرحية وليسعد كمال بحظ طيب من النجاح . وعموما فقد كانت المسرحية فرصة طيبة لنلتقى فيها بطلائع المسرح اللبنانى متعاونا مع المسرح المصرى فى القاهرة ولنلتقى فيها بالمسير الطويل لهدى فؤاد زكا .. هذا المسير الذى بدأته الكاتبة مع المسرح وما زال أمامها لتبلغ غايتها فيه طريق طويل طويل .

محمد بركات



الفكر المعاصر





مجلة
الفكر المعاصر

رئيس التحرير
الدكتور زكى نجيب محمود

سكرتير التحرير :
جلال العشرى

المشرف الفنى
حسين أبو زيد

تصدر شهريا عن :

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر

٥ شارع ٢٦ يوليو - القاهرة
تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوى :
عن ١٢ عددا بالجمهورية العربية المتحدة
١٢٠ قرشا

عن طريق مكتبة دار التأليف والترجمة
٥ ميدان عرابى القاهرة ت : ٤٦٣٨٣

فى العـدد القادم

الدكتور جمال حمدان .. يكتب
المعركة لم تنته ... بل بدأت

العدد
التاسع والعشرون
يوليو ١٩٦٧

هذا العدد



لا !.

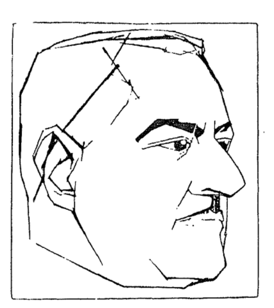
لم تكن ظلمة الليل هى التى أحاطت بنا فى ذلك اليوم المشهود ، يوم السبت العاشر من شهر يونيو (حزيران) سنة ١٩٦٧ ؛ ولكنه كان الضوء ينبعث لنا عن صبح جديد ؛ فظلمة الليل اذا استبدت بالسائر فى جنحها ، انحرف عن جادة السبيل ، ولم يعد يدرك لنفسه هدفا ولاوسيلة ؛ لكننا فى ذلك اليوم المشهود ، حددنا الهدف واضحا ، ورسمنا له الطريق ؛ وكان الهدف الذى حددناه هوأن نعيد البناء ، وكان الطريق الذى رسمناه هو الأمانة والشجاعة : الأمانة التى لا تسدل الستار على كذب وضعف ، والشجاعة التى لا تهزها النكسة ولا تفزعها الحادثات .

لقد هبت علينا العاصفة قوية عاتية ، من جهات غادرة ثلاث ، ومالت بنا السفينة حتى مست بحافتها سطح الماء ، وخفق الشراع بضربات شداد ؛ لكن ما لبث الربان أن شدد القبضة على السكان (الدفة) وعلى الشراع ، فاطمأنت أنفس الراكبين لم تجزع منها نفس ، وسكنتالأفئدة لم يهلع منها فؤاد ؛ واستووا جميعا مع ربانها ، يصلحون بكل عزيمة ماضية ما أتلفه الموج وما أفسدهالريح .

لا !.

ليس العيب هو فى أن تزلزل الأرض ويشقق البنيان ،لكن العيب هو فى أن يقف صاحب البيت المعطوب ، شاخصا الى الأنقاض ببصر زائغ وذراع شلاء ؛ وكم من بناء تساقطتمن أركانه أركان ، ثم أعيد بالعزم المصمم أقوى ركيزة وأصلب دعامة ؛ فالسنديانة الضخمة قد تلف أوراقها اتقاءالبرد والصقيع ، لتعود فى الربيع والصيف أقوى جذوعا واعتى فروعا وأوفر كساء .

لقد جلس الملايين من الأمة العربية — مساء يوم الجمعةالتاسع منهذا الشهر — جلسوا مشدودىالأسماعوالأبصار الى أجهزة الاذاعة والتليفزيون ؛ والقلوب واجفة والأفئدةراجفة ، ينتظرون ما يعلنه فيهم زعيمهم عما وقع ابان الفترة العصيبة وكيف وقع ؛ ثم ظهر الزعيم ليقول :((لقد تعودنا معا فى أوقات النصر وفى أوقات المحنة ؛ وفى الساعات الحلوة وفى الساعات المرة ، أن نجلس معا ،وأن نتحدث بقلوب مفتوحة ، وأن نتصارح بالحقائق ، مؤمنين أنه عن هذا الطريق وحده ، نستطيع دائما أن نجداتجاهنا السليم ، مهما كانت الظروف عصيبة ، ومهما كان الضوء خافتا ؛ ولا نستطيع أن نخفى على أنفسنا ، اننا واجهنا نكسة خطيرة خلال الأيام الأخيرة ؛ لكنى واثق أننا جميعا نستطيع — وفى مدة قصيرة — أن نجتاز موقفنا الصعب ، وان كنا نحتاج فى ذلك الى كثير من الصبر والحكمة والشجاعة الأدبية ومقدرة العمل المتفانية)) .



ثم طفق الزعيم يقص على الأمة العربية المنصتة بآذانهاوقلوبها ، تتابعه لفظا لفظا ، وعبارة عبارة ؛ لا تفلت منها نبرة من صوت ولا لمعة من عين ، ولا تغيب عنها انقباضة فى جبين ولا زمة لشفتين ؛ أخذ الزعيم يقص على هذه الأمة العربية المنصتة له بآذانها وقلوبها ، كيف جرت الحوادث من غدر الى غـدر ومن مكيدة الى مكيدة ؛ يكيد الأعداء للأمة العربية فى حلكة الليل ليغدروا بها فى وضح النهار .

حتى اذا ما وصل الزعيم فى حديثه الى موضع يقول فيه : « ولقد اتخذت قرارا أريدكم جميعا ان تساعدونى عليه ؛ لقد قررت أن أتنحى تماما ونهائيا عن أى منصب رسمى وأى دور سياسى ، وأن أعود الى صفوف الجماهير ، أؤدى واجبى معها كأى مواطن آخر ... ... » أقول : ان الزعيم ما وصل فى حديثه الى هذا الموضع ، حتى أحست الأمة العربية كلها — من أقصاها عند الخليج الى أقصاها عند المحيط — بأنها كمن ألقى به فى فراغ هائل ليس له من قرار ! لقد أخذ الناس آنئـذ ما يشبه الدوار ، فلا الآذان تسمع ولا الأعين ترى مما حـولها شـيئا ... أفى الليلة الظلماء يضيع منا مشعل الهداية ؟ أفى قلب الاعصار تترك القافلة بغير دليل ؟ أئذا غشيت الغاشية يترك النسر موقع الحراسة من سربه ؟ .

ولم تكن الا دقائق ، ثم هبت الأمة العربية جمعاء ، لتقول بصوت واحد ، وبنفس واحـد ، وبقلب واحد ، وبعزم واحد ... لا ! ، تقولها أفرادا فى بيوتهم وجماعات فى الطرق والميادين ، تقولها مرسلة على الهواء ، ومطيرة على أسلاك البرق ، ومبثوثة مع موجات الأثير اذاعة مسموعة ومرئية .

لا ! .

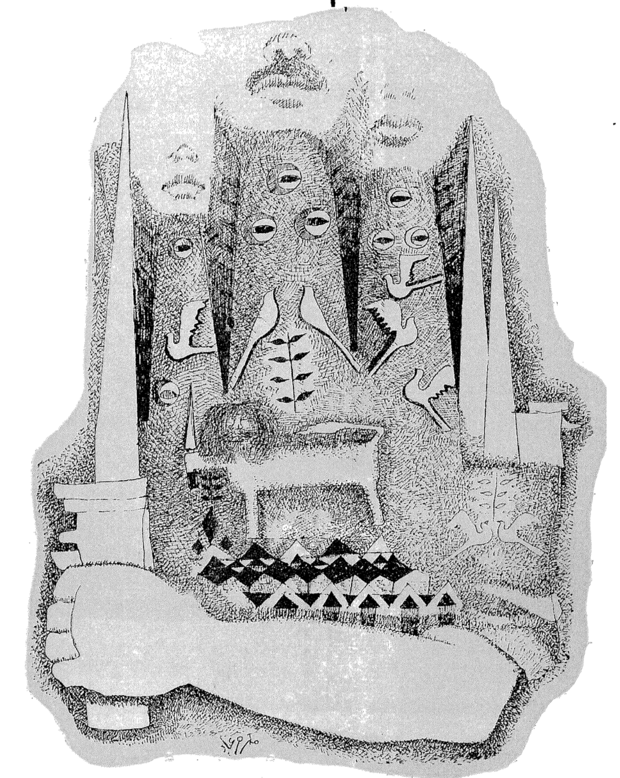
أدر السفينة يا ربانها ! اقشع يا فجر ظلمة الليل ؛ وانشر جناحيك يا نسر ليـأمن السرب ؛ وردد حداءك يا دليل لتسلم القافلة .

ولم يكن بد للزعيم من أن يستمع الى صيحة الأمة وصرخة الوطن .

وان أيدينا لفى يديه تربطهـا عزمة من جديد ، وان قلوبنا لتنبض مع قلبه ضـاربة على رجاء واحد ، وهو اقامة البنـاء من جـديد ، نتوخى معا مواضع الضعف فنقويها ، ونبحث معا عن مواطن العلة فنصلحها ؛ تحدونا فى ذلك كله أمانة وشجاعة : أمانة لا تسدل الستار على كذب وضعف ، وشجاعة لا تهزها النكسة ولا تفزعها الحادثات .

رئيس التحرير

العالم الثالث



يفرض نفسه

دكتور محمد عوض محمد

- ان هذه الدول لا تريد ، ولم تكن يوما تريد ، ان تكون عدوا لأحد لا فى المعسكر الشرقى ، ولا فى المعسكر الغربى . وهى مستعدة لأن تتعاون مع الجميع فى ميدان الخير .
- ومن أجل ذلك اعلنت ان سياستها ترمى الى « عدم الانحياز » ، وأصبح هذا هو شعارها ومبدؤها الذى تؤمن به وتتمسك باهدابه .
- ان نشوء العالم الثالث كان أمرا محتما، فرضته الظروف التى نشأ فيها هذا الصراع بين الشرق والغرب ، دون ان يكون لكثير من الدول اى دخل فى هذا النزاع .

ما بين الحرب العالمية الأولى والحرب العالمية الثانية فترة من الزمان تكاد الا تتجاوز العشرين عاما يسميها الناس **فترة ما بين الحربين** ... لقد مضى على هذه الفترة الآن ما يقرب من الثلاثين عاما . وكاد الناس أن ينسوا الحالة السياسية والاجتماعية التى كانت تسود العالم فى تلك الفترة . ان الكهول منا والشيوخ هم الذين يستطيعون بشىء من الجهد والمشقة ، أن يستعيدوا فى مخيلتهم حالة العالم اذ ذاك . فلقد بدلت الأرض غير الأرض ، والسموات أيضا تناولها التحوير والتبديل .

ومما يفيدنا فى فهم الموضوع الذى نعرض له اليوم ، أن نتمثل أمام أعيننا الخطوط الرئيسية لحالة العالم قبل الحرب العالمية الأخيرة :

العالم قبل الحرب

١ ــ كانت القارة الافريقية كلها ، بما فى ذلك **أثيوبيا ومصر** ، تحت سيطرة الاستعمار فى مختلف صوره واشكاله . لم يكن فى هذه القارة العظيمة المترامية الأطراف ، قطر واحد يستطيع أهله أن يزعموا أنهم سادته ، والمتصرفون فى مختلف شئونه .

٢ ــ أما فى آسيا فقد كانت الحال لا تختلف كثيرا عما هى فى أفريقيا . **فالبلاد العربية** تحت الوصاية أو استقلال شكلى لا يكاد يختلف عن الوصاية ... **والهند** العظيمة ذات الخمسمائة مليون نسمة تعيش تحت سيطرة بريطانية ، لا تملك لنفسها منها خلاصا . وفى **الجنوب الشرقى** يسود النفوذ الفرنسى فى بلاد الهند الصينية . فيما عدا شبه جزيرة الملايو الخاضعة للسلطان البريطانى .

وفي الجنوب الشرقي أيضا أقطار عظيمة تضم جزيرة جاوة وسومطرة وبرنيو وسلبسى ومئات أخرى من الجزر الصغيرة . وكلها خاضع تحت نير دويلة هولندة ...

واخيرا رأت اليابان أنها لابد أن تنافس الدول الغربية فى المجال الاستعمارى . فشنت على الصين حربا شعواء ، وبسطت نفوذها على الشطر الأكبر منها .

وكان **الاستعمار الأمريكي** يعمل فى مجال خاص اختاره لنفسه ، فكان له النفوذ الواسع العريض فى أمريكا اللاتينية ، وكانت له السيطرة التامة على جزر الفلبين ، ذات الموقع العسكرى الخطير . والثروات الغنية الوفيرة ...

أما **الاتحاد السوفيتى** ، فكان نفوذه على الأراضى الروسية ، وكان له نفوذ فى بلاد القوقاز وسيبيريا . ولكن آراءه ومذهبه كانت تغزو بعض الأقطار ، لتنشر فيها الوعى الاشتراكى والشيوعى ...

الدول الكبيرة والصغيرة قبل الحرب

وكان الوضع المصطلح عليه أن العالم ينقسم قسمين : دول كبيرة ودول صغيرة ، وكانت الكبيرة هى انجلترا وفرنسا والمانيا وايطاليا فى أوروبا . والولايات المتحدة فى أمريكا . واليابان وحدها فى آسيا . والاتحاد السوفيتى مشترك بين أوربا وآسيا . أى أنه كان فى العالم سبع دول كبيرة ... أما سائر العالم فدولات صغيرة أو متوسطة . أو أقطار تنوء تحت نير الاستعمار . وعبثا حاولت دول أكبر من المتوسط قليلا مثل البرازيل فى أمريكا الجنوبية وبولندة فى أوربا أن تحشر نفسها فى زمرة الدول الكبيرة . فلم تفز جهودها بطائل . واضطرت لأن تغضب وتقاطع عصبة الأمم التى كانت تجتمع فى جنيف .

على أن الدولة المتوسطة والصغيرة كان لها بالرغم من توسطها وصغرها ، شأن ومكان فى العالم . وكان لبعضها مستعمرات واسعة مثل بلجيكا وهولندا والبرتغال . وليس من الاسراف أن يقال انها كانت تتمتع بنصيب من الاستقلال لا يحظى كثير منها بمثله اليوم .

حالة الدول بعد الحرب

والآن وقد أوضحنا المعالم الرئيسية للأوضاع السياسية قبل الحرب العالمية ، فاننا نستطيع الآن أن ننظر كيف حالت الحال وتغيرت المعالم ، **بسبب الحرب العالمية الثانية** .

كان فى العالم كما رأينا سبع دول اصطلح الناس على تسميتها الدول الكبرى . ويجمل بنا الآن أن ننظر اليها واحدة بعد الأخرى .

١ ــ **ايطاليا** تحطمت ، واحتلتها الجيوش المعادية ، وسلبت منها مستعمراتها . وتهدم الحكم الفاشستى بكبريائه وجبروته . وكان لابد لايطاليا من عون كبير لتسترد قدرتها على البقاء .

٢ــ **فرنسا** أيضا احتلها أعداؤها الألمان ، وسيطروا عليها السيطرة التامة . وهى أيضا لم يكن لها بد من المعاونة لكى تسترد كيانها الاقتصادى والسياسى . وتركت لها مستعمراتها .

٣ــ **وانجلتره** لم يحتلها العدو ، ولكنه أنزل بها العقاب الصارم ودك ديارها ومصانعها . ولم تفقد مستعمراتها ، وخيل لها كما خيل لفرنسا أنها ستظل دولة استعمارية . غير أن الحرب حطمت اقتصادياتها ، وجعلتها أيضا فى حاجة الى العون الاقتصادى الكثير لكى تستأنف حياتها كما تريد ، أو قريبا مما كانت تريد .

٤ ــ أما **المانيا** التى كانت عاملا هاما فى سحق انجلتره وفرنسا وفيما أصابهما من الأذلال والتخريب فقد مزقت هى الأخرى شر ممزق ، ودمرت أكبر تدمير ، وباتت فى حالة من البؤس والشقاء . الى أن أنقذها العون الخارجى .

٥ ــ **واليابان** حليفة المانيا ، التى استطاعت أن تستولى على الصين وجزر المحيط الهادى والفلبين وجنوب شرقى آسيا . منيت بعد هذا التوسع الضخم بالانحدار والهزيمة واضطرت الى التسليم بلا قيد ولا شرط ، بعد أن تعرضت لتخريب وتدمير لم يسبق له مثيل بواسطة قنبلتين ذريتين ألقيتا على هيروشيما ونجزاكى .

وهكذا استحالت خمس من الدول الكبرى الى دول لا تمت الى العظمة بصلة . وبقيت من الدول السبع دولتان : الاتحاد السوفيتى والولايات المتحدة الأمريكية ، استطاعتا بمواردهما الضخمة ، وبما لهما من القوة الحربية الهائلة ،

أن يحتفظا بمنزلة عظيمة بين الدول ، وأن يظهر كل منهما بمثابة العملاق بين الأقزام ، وزاد فى قوة مكانتهما انحطاط مستوى الدول التى كانت تعد من قبل دولا كبيرة ...

قال **الأستاذ لاسكى** بعد الحرب : ان انجلتره أصبحت دولة من الدرجة الثالثة . وقد أخذ هــذا القول يحز فى نفس الانجليز ، ويبعث فى نفوسهم شيئا كثيرا من مركب النقص ، يظهر فى تخبطهم فى سياستهم الاستعمارية ، محاولة منهم أن يستبقوا شيئا من آثار العظمة البائدة.

ولم يسبق للعالم أن صار فى وضع سياسى دولى كهذا الذى أدى الى بروز دولتين كبيرتين وكأنهما كوكبـــان تحف بهما التوابع . وتدور فى فلكيهما . وتكاد الا تجد مناصا من أن تدور فى فلكيهما .

عالمان متنافسان

كان واضــحا منــذ أشرفت الحرب العالميــة الثانية على الانتهاء ذلك التحول العظيم فى المسرح السياسى . وأن هذا المسرح بات يحتله كائنان عظيمان لا ينازعهما فيه أحد . كما أنه بات من الواضح جدا ان بين هاتين القوتين العظيمتين تنافسا شديدا . وأن كلا منهما يحس أن كيانه مهدد بالآخر . وأخذت كل منهما ترسم الخطط وتضع المشاريع لكى تدرأ عن نفسها ما توهمته من خطــر . وذلك على الرغم من أنهما خاضتا أكبر حرب جنبا لجنب .

لا شك انه مما زاد تعقيد المشكلة أن النظام الاقتصادى الأمريكى يستند الى الرأسمالية ، وأن النظام السوفيتى قائم على الاشتراكية . وقد كان الكتاب وأصحاب الرأى فى غرب المحيط الأطلسى لا يألون جهدا فى التحدث عن الخطــر الشيوعى والمبادىء الهدامة ، وكثير منهم لــم يقصر فى تحذير أمريكا من ان تأمن لهذا الحليف الشيوعى اللدود . وكأنهم يتمثلون بقـــول **المتنبى :**

ومن نكد الدنيا على الحر أن يرى
عدوا له ما من صداقته بد

وكم من كاتب فى أمريكا أعلن فى نهاية الحرب أن من واجب أمريكا أن تبعث القوة من جديد فى ألمانيا لكى تجعل منها درعا يقى أوربا شر التمدد الشيوعى ، ولاشك ان هذه الصيحات لم تلبث أن وجدت آذانا صاغية .

وأحس الاتحاد السوفيتى فى العام الأخير من الحرب العالمية ــ ولعله كان يحس قبــل ذلك ــ ان أخوة الحرب ليست الا ضرورة أملتها الظروف ، وأنها ستنتهى حتما بانتهاء الحرب ، فأخذ يتأهب للعهد الذى سيجىء بعد أن تضع الحرب أوزارها ... ذلك العهد الذى أطلق عليه الناس فيما بعد اسم **الحــــرب الباردة** . لأن التضحيات الهائلة التى قدمها الاتحاد لن تشفع له ، حتى تصفو النفوس وتتلاشى الأحقاد .

ولقد كان كاتب هذه السطور عضوا فى وفد مصر فى سان فرانسسكو سنة ١٩٤٥ ، وسمع هناك بعض المسئولين الأمريكيين وهــو يخاطب شخصية عربية ، ويقول : ان أمريكا قد انتهت من حرب ولكن أمامها حربا أخرى بينها وبين الاتحاد السوفيتى ، ومع أن هذا قد يكون مجرد رأى شخصى ، فان أكبر الظن انه كان رأيا يعتنقه كثير من أولى الأمر والنفوذ . كما ظهر بعد ذلك فى خطب الخطباء ومقالات الكتاب .

تكوين المعسكر الشرقى

لهذا لا يستطيع أحـــد أن يلوم الاتحـــاد السوفيتى على أنه لم يحسن الظن بنوايا حلفائه ، وبادر باتخاذ اجراءات للوقاية نذكر منها :

١ ــ تأمينا لأرض الاتحاد الســوفيتى فى منطقة البحر البلطى ، أقام من دولة لتوانيا ولاتفيا واستونيا جمهوريات سوفياتية داخل الاتحاد . وكانت روسيا قد فقدت هذه الأقطار بعد الحرب العالمية الأولى .

٢ ــ انتصر النظام الاشتراكى فى بولنده ، وامتدت حدودها غربا الى نهــر الأودر ودخلت فيها مقاطعــة بروسيا الشرقية ومعها مدينــة دنزج ، التى كانت الشرارة التى أوقدت الحرب.

٣ ــ امتدت حدود الاتحاد السوفيتى، قليلا نحو رومانيا . وصارت رومانيا دولة تسير فى فلك الاتحاد السوفيتى .

٤ ــ وكذلك كان الأمــــر بالنســـبة لتشيكوسلوفاكيا ، وألمانيا الشرقية ، وجمهورية المجر ، وبلغاريا ، والبانيا ، ويوجوسلافيا .

ولم تتغير الأوضاع كثيرا بسبب السياسة المستقلة التى اتبعتهـــا يوجوسلافيا على الرغم من أنها أغضبت ستالين . واذا كانت هــــذه السياسة قد أبعدت يوجوســـلافيا عن أحد المعسكرين فانها لم تدفعهـــا الى التقرب من المعسكر الآخر .

٥ ــ وفى الشرق الأقصى انتصرت الشيوعية على قوات الجنرال شيانج كاى شيك ، الذى كانت تناصره أمريكا وطاردته حتى الجأته هو ونفره الى الاعتصام بجزيرة فرموزا ... وأخذت روسيا تبذل العون الفنى والاقتصادى لحكومة الصين ، وكان لهذا العون أثره البالغ فيما وصلت اليه الصين من التقدم الاقتصادي والعسكرى فى الأعوام الحديثة .

وباعتناق الصين المذهب الشيوعى ، أصبحت دولة الصين كلها بملايينها الستمائة وقواتها الهائلة ، ومواردها الغزيرة بمثابة اضافة ضخمة للتكتل الشيوعى ، تضاعف من قدراته ومعنوياته . وعلى الرغم من التنافس الذى ظهر بعد ذلك بين الصين من جهة والاتحاد السوفيتى من جهة ، وبالرغم مما يبدو فى بلاد الصين نفسها من الانقسام اليوم ، فان **أحدا لا يستطيع أن يقطع بأن الكتلة الشيوعية قد أصابها التمزق ، بصفة دائمة ، أو أنها لن تعود الى التعاون وتوحيد الجهود .**

وهكذا تكون المعسكر الشرقى أو «الشيوعى» .

تكوين المعسكر الغربى

أما الولايات المتحدة فقد خرجت من الحرب ظافرة موفورة الموارد . وهى تدرك فى شئ من الاعتداد بالنفس ، أنها فى العالم قوة عظيمة بأموالها ومواردها ، وبامتلاكها ناصية السلاح الجديد ، الذى أصبحت وحدها القادرة على انتاجه بكميات وافرة ، وان كانت أسرار هذا السلاح قد تسربت الى غيرها من الأقطار .

وامتازت أمريكا على غيرها من الدول المحاربة ، بأن أرضها لم تكن يوما ميدانا للحرب وانها نجت من جميع الويلات التى تعرضت لها سائر الأقطار . وخشيت أمريكا أن تنتشر النظم الاشتراكية أو الشيوعية فى أقطار جديدة فى أوروبا بخاصة وفى العالم كله بعامة . فبادرت بتقديم المساعدات المالية الضخمة لدول عديدة لكى تقاوم انتشار المبادىء الشيوعية ، وقد أمكنها فعلا أن تضعف النزعات اليسارية فى فرنسا وفى ايطاليا واليونان ، أما فى انجلترة والمانيا فلم يكن هناك خطر شيوعى جدي ، ولكن



أمريكا بذلت لهاتين الدولتين مساعدات ضخمة على مدى سنين عديدة حتى تضمن لنفسها السيطرة التامة على سياستهما ، وتوجيههما الوجهة التى تريدها ...

ثم خلقت أمريكا بعد ذلك الكتلة التى تسميها حلف شمال الأطلنطى . وأعلن صراحة أنه حلف يرمى الى الحيلولة دون توسع الكتلة الشرقية . وتألف الحلف من كندا والولايات المتحدة ومن انجلترة وفرنسا والمانيا وبلجيكا وهولندة ولكسمبورج ودول أسكندناوة والبرتغال ومن دول لا نستطيع بسهولة أن نعدها اطلنطية مثل اليونان وتركيا . وهذا الحلف **كانت تتزعمه صراحة وتبجحا حكومة الولايات المتحدة** ، بل جعلت تتحكم فيه بدرجة اضطرت فرنسا الى هجره وطرده من بلادها .

هكذا ألفت أمريكا قوة ضخمة فى غرب أوروبا ، مقابل الكتلة الشرقية التى تتزعمها روسيا ، ولم تكتف بهذا بل أرادت أن تحكم النطاق «الدفاعى» حول الاتحاد السوفيتى ، فقوت صلاتها بتركيا وايران ، وبذلت فى سبيل ذلك آلاف الملايين ... ولم يكفها هذا بل أرادت أن تزيد طوقا جديدا حول التحالف السوفيتى، من جهة الجنوب . **فسعت فى انشاء هذا الشئ المسمى حلف بغداد** ، ومع انه لم يكن شيئا ذا خطر ، فانها ظنت أن نفوذ الانجليز فيه قد يجعل له قيمة .

وقد تهدم حلف بغداد ، **وخلفه شيء يسمى الحلف المركزى** ، هو ايضا آيل للسقوط ... **بقطع النظر عن الحلف الاسلامى الذى ولد ميتا .**

ثم أرادت أن يكون لها فى شرق آسيا دول تعتمد عليها ، ووقع اختيارها على تايلند التى كان بينها وبين جيرانها منازعات . **وبسبب هذا الحرص على التسلط فى شرق آسيا انساقت بعد ذلك الى الحرب الوحشية المدمرة فى فيتنام ،** ورات أن تشترك فيها استراليا وفرموزا وكوريا الجنوبية والفلبين ونيوزيلندة . ولا نحسب أن هـــذه الدول مؤمنة بالسياسة الامريكية كل الايمان ، ولكنها لم تجد مناصا من المجــاراة والانصياع .

وسعت أمريكا بقوة معوناتها الاقتصادية ، ان تنشيء رابطة قوية مع دول أمريكا اللاتينية فكان قصارى جهـــدها بذل آلاف الملايين من الدولارات ، دون أن تكسب ما يعـادل ذلك من العطف والتقدير . واذا كان بينها عدد يتظاهر بأنه يجارى الولايات المتحدة فى سياستها الخارجية ، فان كثيرا منها لا يخفى استياءه من تورطها فى سياستها فى كوبا وسان دومنجو ، وفى فيتنام وفى ممالأتها للسياسة الاستعمارية لبعض دول غرب أوروبا .

ظهور العالم الثالث

وصفوة القول ان العـالم بات منقسما الى معسكرين كبيرين : العالم الشرقى والعـــالم الغربى ، وحاول كل منهما أن يحيط به عـدد ضخم من المؤيدين والمناصرين . ولم يكن بد أن يظهر فى العالم دول ، لم تكن ترضى بأن تتبع هذا الحلف أو ذاك ، وأن تبيع استقلالها وحريتها التامة ، بل تريد أن تسلك السبيل الذى ترضاه ، لا الطريق الذى يفرض عليهــا ، ولا تبتغى أن تتورط فى حلف يتنافى مع مصالحها ، كما أنهــا لا تريد أن تسلك سياسة النفاق ، فتتظـــاهر بالانضواء تحت راية لا تؤمن بها ، واذا جد الجد نكصت على أعقابها ، وتراجعت عن موقفها .

ان هذه الدول لا تريد ، ولم تكن يوما تريد ، أن تكون عدوا لأحد لا فى المعسكر الشرقى ، ولا فى المعسكر الغربى . وهى مستعدة لأن تتعاون مع الجميع فى ميدان الخير ، وطبقا لميثاق الأمم المتحدة ، ولكنها لا تريد أن تنحـــاز لأحـــد المعسكرين . ومن أجل ذلك أعلنت ان سياستها ترمى الى ((**عدم الانحياز**)) ، واصبح هذا هــو شعارها ومبـــدؤها الذى تؤمن به وتتمســـك بأهدابه .

هذه الدول هى التى يتالف منها العـــالم الثالث ، والتى استطاعت تثبيت كيانها ، وتقوية بنيانها فى مدى بضعة عشر عاما . **وكان المرحوم الرئيس نهرو والرئيس جمال عبد الناصر والرئيس اليوجوسلافى تيتو من أكبر الدعاة لسياسة عدم الانحياز . وبفضل ما بذلوه من همة وما أظهروه من ثبات على مبدئهم ازداد العالم الثالث قوة ،** وثبتت أصـــوله ونمت فروعه . وبدأ لكثير من قادة الدول أنهم ليس لهم ادنى مصلحة فى هذه الحرب الباردة ، التى لا تعنيهم من قريب أو من بعيد . وأنهم يربأون بأنفسهم أن يكونوا مجرد أدوات يحركها ساسة الغرب أو الشرق كمـــا يشاءون ، لا كما تشاء مصالحهم أو مصـــالح شعوبهم ...

ومما ساعد على نشر الوعى الاستقلالى هذا ظهور دول جديدة ((نامية)) ، زال عنها حـديثا كابوس الاستعمار والتسلط الأجنبى . ولم يكن من الصعب على قادة هذه الدول أن تدرك أنه ليس مما يقبله العقل أن تعود فتضع القيود فى ايديها وارجلها طائعة مختارة بانحيازها لفريق على فريق ، وهـــكذا استطاع الكثير من دول القارة الافريقية بفضل جهود عدد غير قليل من قادتها أن تعلن فى صراحة تامة انها ترغب فى أن تعيش فى صلات طيبة مع جميع الدول شرقيها وغربيها ، ((**غير منحــــازة**)) لكتلة من الكتل ، ومتعاونة مع الجميع دون تفرقة أو تمييز .

ولم يلبث العالم الثالث أن ظهر أثره وتأثيره فى المجالات الدولية بعامة ، وفى منظمـات الأمم المتحدة بخاصة ، واتصل أعضاؤه بعضهم ببعض فى مؤتمرات صغيرة بين طائفـة من الزعمـــاء والقادة . وفى مؤتمرات ضخمـة شهدها وفود عديدة من افريقيا وآسيا وأمريكا اللاتينية .. ولئن كان هذا العـالم الثالث بحاجة الى مزيد من التنظيم والتعاون ، انه ليسير بخطوات ثابتة فى هذا الإتجاه .

موقف العالم الغربى والشرقى من العالم الثالث

ان اقل نظرة فهم وانصاف تكفى لاقناع كل ذى مسكة من العقل ، **أن نشوء العـالم الثالث كان أمرا محتما** ، فرضته الظروف التى نشـأ فيها هذا الصراع بين الشرق والغرب دون أن يكون لكثير من الدول أى دخل فى هذا النزاع .

وقد كان لدول العالم الغربى والشرقى من تكوين هذا العـالم الثالث ، موقف يستحق أن نلقى عليه نظرة عابرة .

فأما **العالم الغربى** ، الذى تهيمن عليـــه الولايات المتحدة ، فانه لم يرض عن هذا العالم الثالث المستقل . وكان فى أمريكا رجل يدعى **فستر دلاس** ، يدير دفة الشئون الخارجيـــة لبـلاده وكان لا يعترف بشيء اسمه الحيـــاد بالنسبة للنزاع بين الشرق والغرب . وكان رأيه منطبقا على قول المستبدين القدماء : « من ليس منا فهو علينا » وهو فى قوله « ليس منا » يعنى من لا يتبع سياستنا ويأتمر بأمرنا . وقد حدث ذات مرة أن اعلن **الرئيس ايزنهاور** فى ســـاعة غفلة أن الدول الصغيرة لهـا العـــذر اذا كانت لا تريد أن تزج ببلادها فى أحـــد المعسكرين ، وتريد أن تحترم رغبتها فى التزام الحيـــاد . وحينما سمع فوستر دالاس بهذا التصريح ،أعلن تصريحا ينقضه تماما ويعلن أن الطريق الوحيد لكل دولة خارج المعسكر الشرقى أن تتبع سياسة الولايات المتحـــدة الامريكية وقد كان منظـــرا مضحكا الى حد كبير أن يعلن الوزير للعـــالم مخالفته لتصريحات رئيسه . ولم يفت الجرائد فى جميع العالم أن تعقب على هذا الاضطراب فى اقوال الشخصيتين الأولى والثانية فى الولايات المتحدة .

وهذا الاسراف فى بغض العالم الشرقى قد دفع أمريكا الى ارتكاب كثير من المخازى ، مثل غزو كوبا الذى أوقعها فى أحقر المواقف أمـــام العالم كله ، وحرب فيتنام التى تزداد نقمـــة العالم عليها كل يوم ، سواء فى ذلك سكان الولايات المتحدة نفسها أو سائر سكان العالم ... ناهيك بالسياسة الصهيونية ، التى يتجسم فيهـــا الغباء الأمريكي في أحقر صوره وأشكاله .

العالم الثالث فى نظر الدول الشرقية

لقد كان تكوين العالم الثالث له فى العالم الشرقى رد فعل يختلف تماما عما رأيناه فى المعسكر الغربى . ان الاتحـــاد السوفيتى لم يبد أى نفـــور مما تبديه دول العالم الثالث مـــن الاستقلال فى الرأى . ومن التزامها خطة « عدم الانحياز » . وقد نادى زعماء روسيا بنظـــرية جديدة وهى « **التعايش السلمى** » ، لتنظم بذلك علاقاتهـــا مـــع الدول الغربيـــة ، ويقـــال ان الرئيس كندى كان يميل الى تجربة هـــذه الخطة الجديدة . ولعل ميله هذا لم يكن منقطع الصلة بالظروف التى دعت الى قتله جـــهارا نهارا ، فى بلاد تزعم أنها أرقى الدول وأغناها وأكثرها ضربا فى ميدان الحضارة والمدنية .

ولئن كانت روسيا وحلفاؤها ينادون بالتعايش السلمى مع البـــلاد الرأسمالية ، التى تناصبهم العداء ، أنه ليس بمستغرب أن تكون راضيـــة كل الرضى عن استقلال العالم الثالث ، ووقوفه موقف الحياد ، وان تقدم له كل المعاونة الممكنة ، لكى يحتفظ باســـتقلاله ، ويرد العدوان عـــن بلاده .

وربما كانت يوجوسلافيا ، وهى من دول العالم الثالث البارزة ، من أحســـن الأمثلة التى تضربها للعلاقات بين ذلك العالم وبين الاتحـــاد السوفيتى . لقد كان للزعيم الراحل جوزيف ستالين رأى خاص فى السياسة الى تتبعهـــا حكومة يوجوسلافيا ، ولكنه لم يستطع أن ينالها بسوء كثير . وبعد وفاته أمكن لزعماء حكومة السوفييت أن ينظموا عـــلاقاتهم بيوجوســـلافيا على أساس من الصداقة والتعاون ، ومما جعل العالم الثالث يطمئن الى الاتحاد السوفيتى ، ويخشى المعسكر الغربى . أن الدول الغـــربية لا تزال متشبثة بمشاريعها الاستعمارية ، وبعد ان اســـتقل كثير من الدول الافريقية ، نرى **الدول الاســـتعمارية لا تزال تحاول اســـتبقاء نفوذها واستغلالها لموارد البلاد ، وسيطرتها على بعض المرافق الهـــامة . فاذا عجزت عن ذلك بادرت بارتكاب حماقات شنيعة مثـــل حرب السويس ، واحتلال الجنوب العربى .. وشراء ذمم الملوك والزعماء الذين ينفر منهم رعيتهـــم وتمقتهم شعوبهم .**

وهكذا لم يكن بد من أن يكون العالم الثالث راضيا عن المعسكر الشرقى ، راغبا فى صداقته والتعاون معه ، وهو يباخيط على كثير من اعمال

المعسكر الغربى ، ومشاريعه الاستعمارية ، التى لا يمكن أن يصل معها العالم الى ما ينشـــده من السلم والاستقرار . ومع ذلك فان رضى العالم الثالث عن المعسكر الشرقى ، لم يبعده عن التمسك بما يريده لنفسه من الاســـتقلال وحرية العمل .

الأحــداث الأخيرة

وقد كشفت الأحداث الأخيرة على حدودنا الشرقية طبيعـــة العـــالم الغـــربى وأرتنا لماذا انفضت دول العالم عنه عامة ، ولماذا اشمأزت منه دول العالم الثالث بخاصة ... لقد ظهرت فى هذه الأزمة الولايات المتحدة على راس أتباعها. تقودهم عن جهل وضلال ، وأبدت من الغبـــاء والتعصب الأعمى ، ما يثبت أنها أعجز الدول من ان تقود أحدا بل هى الأخلق بأن تقاد وأن تفرض عليها وصاية .

ولم يكن بدعا أن أنسلخ الجنرال ديجول عن تلك المجموعة. واسترد بذلك حريتهواستقلاله. واثبت انه اكرم واعظم من قادة انجلترا ، الذين آثروا أن يتبعوا أمريكا كحذوك النعل بالنعـــل ، ويتظاهروا بعطف كاذب على عصابات الصهيونية التى سبق لها أن قتلت رجالهم ، وفتكت بهم فى رابعة النهار .

لا شك أن جهالة المجموعة الغربيـــة عامل كبير فى قيام العالم الثالث . ونفوره الشديد من الانحياز لطائفة تمتاز بالبغى والغباء .

محمد عوض محمد

من رسالة الى جونسون



أعرفت زهر البرتقال
أشممت عطر الأرض يوما ..
أبلوت ليلات الوصال
أسمعت موسيقى الحقول
ماذا تقول
أرأيت كيف يقوم من تحت التراب معذبون
ليشيدوا المستقبل البسام فى وجه التحدى والخطر
ويسيطرون على القدر ..

(عبد الرحمن الشرقاوى)

هذه الأفعى كيف تسللت ؟

● الصهيونية حركة استعمارية ، فيها مقومات الحركات الاستعمارية التى اتبعتها ثم زادت عليها أنها تخفت فى جبن ، وخبثت فى نذالة ، فهى الأفعى تسللت مقنعة بعنصر ودين .

● صنع المسخ ، وقال له صانعوه ((كن دولة)) فلم يكن ، لأنه يعوزه كل مقومات الدولة السوية ، ولذلك النقص فى تكوينه لجأ الى سياسة ذات شعب ثلاث : هى العنصرية أولا ، والعنف ثانيا ، وشهوة التوسع ثالثا .

● انهم يخططون فى ظلمة الليل ، وينكرون ويكذبون اذا ما كان ضوء الصباح ، ويظلون كذلك الى أن يظنوا أن الغدر قد تكاملت لهم أسبابه ، فعندئذ يفاجئون ويباغتون .

هل انسى تلك الساعة الباكرة من ذلك الصباح الصيفى الجميل ، ذات يوم من شهر **يونيو سنة ١٩٣١** ، عندما نزلنا — شقيقى وأنا — فى محطة اللد بفلسطين الحبيبة ، نستبدل فيها قطارا بقطار ، قاصدين الى القدس لنراها لأول مرة ؟ هل أنسى تلك الساعة الباكرة من ذلك الصباح الصيفى الجميل ، ولم تكن الشمس قد ظهرت بعد فى الأفق ، الا طلائع من نورها سبقت لتنشر فى الفضاء ضوءا رماديا هو أحب أضواء السماء الى نفسى ؛ وكان الهواء رطبا ينعش الوجوه بلمسته الرفيقة ؛ ولم يكن على رصيف المحطة أحد فى انتظار القطار — سوانا — الا رجل يرتدى سروالا قصيرا يبلغ الى مافوق ركبتيه، وقميصا فيه جيبان على الصدر منتفخان ؛ كان معنا حقيبة وضعناها على أرض الرصيف ، ولم



يكن مع الرجل شيء ؛ أخذنا نحن نذرع الرصيف بخطوة وئيدة ، جيئة وذهابا ، وأخذ الرجل كذلك يذرعه فى اتجاه مضاد لاتجاهنا ، فكنا نلتقى معه عند نقطة يختلف وضعها كل مرة ، لاختلاف السرعتين ، نحن فى ذهابنا وهو فى جيئته ؛ فننظر اليه بأعين مرتابة ، وينظر الينا بعين تحملق فى شر وسوء ؛ حتى وقف ذات مرة عند حقيبتنا فوقفنا ، وبادرناه بتحية الصباح بالانجليزية ، اذ حسبناه من القوم ، لأن سمته من سمتهم ، فأجاب التحية فى عبوس يشيع القشعريرة فى البدن ؛ وبدأت بسؤاله : بريطانى أنت ، أليس كذلك ؟ فأجاب : لا ؛ فسألته : وماذا تكون قوميتك اذن ؟ فأجاب : يهودى ؛ فقلت فى دهشة السذاجة البريئة : **اننى لم أسأل ما عقيدتك فى الدين ، بل سألتك ما قوميتك ؟** وهنا قال : نعم ، يهوديتى هى قوميتى ... تبادلت مع شقيقى نظرات التعجب ، وصمتنا وصمت ، وجاء القطار ، فاتخذنا منه مكاننا الى القدس .

ولم نكد نخلو الى أنفسنا فى القطار ، حتى تبادلنا السؤال والجواب فيما رمى اليه الرجل بقوله ان يهوديته هى قوميته ؛ ولكن هل كان فى علمنا عندئذ ما يلقى لنا الضوء ؟ كان قد مضى على فراغنا من الدراسة عام ، وكان كلانا ممن يتابعون ما يصدره المفكرون والأدباء ، حتى ليمكن القول اننا كنا عندئذ خير مثال يضرب للمتعلم المثقف العليم بما يدور به الفكر فى بلدنا على الأقل ، ومع ذلك فلم يكن لنا من الدراية ما يكفى أن ندرك أبعاد هذا التوحيد الذى زعمه الرجل بين قوميته ويهوديته ، ذلك لأننا لم نكن نعلم بما يكفينا أن نلم بما كان يجرى على أرض فلسطين ، ولست الى هذا اليوم أدرى ، أكان التقصير منا ، أم كان من رجال الفكر والأدب ؟

ونزلنا بالقدس فى فندق متواضع ، ولم نكد

نضع حقيبتنا فى الغرفة ، حتى خرجنا ، الى أين ؟ لماذا لا نجلس قليلا فى هذا المقهى المقابل للفندق ، وهو يعج بالناس ؟ ان ذكرى اللحظة مازالتماثلة فى عينى ومسمعى : الضوءساطع ، الظل عميق ، فالفواصل حادة بين الظل والنور ؛ المكان متفجر بالصوت ، فالباعة يعلنون عن بضاعتهم ، ورواد المقهى يخبطون على المناضد ، ويتصايحون ، وقوة الحياة بادية ؛ جلسنا ، ولعلنا قد أثرنا حب السؤال فى بعض المشاهدين، عمن نكون ؟ لأن مشيتنا المترددة ، ونظراتنا المتطلعة ، ووقفتنا المتسائلة ، كلها تعلن أننا قد هبطنا الدار لتونا ، فما هى الا أن قدم شاب وسيم الينا نفسه ، نسيت الآن اسمه ، لكنه كان — فيما أذكر — قريب التخرج من دراسة القانون ، وكان يشتغل بالمحاماة ؛ واستأذن وجلس ، فما فرح أحد بلقاء أحد كما فرحنا به وفرح بنا ؛ وكان أول ما نطق به من سؤال : **ما أنباء « القضية » فى مصر ؟**

« قضية » ؟! وتبادلت مع شقيقى نظرة تستفهم المعنى ؛ اية « قضية » تعنى يا صديقى؟ هنا أعاد علينا الشاب ذكر « القضية » ولكن فى حرارة المتحمس هذه المرة ؛ « قضية العروبة أعنى ، قضية الوطن العربى ما أعنيه ، قضية هذه الأرض الطاهرة فلسطين التى تكاد تذهب نهب الناهبين.هى بعض ما أسأل عنه ... ما أنباء ذلك كله فى مصر ؟ » فكيف أنسى ما اعترانى من خجل ، وما وثب الى ذهنى فورا — ولم أعلنه — بما يربط حديث هذا الشاب المتحمس بعبارة ذلك المتغطرس فى محطة اللد ، الذى ربط بين قوميته ويهوديته ؟

وطفق الشاب الصديق الجديد ، يحكى ويحكى ويحكى ، وأخذنا نحن ننصت لنتعلم ، ولتضطرب قلوبنا لما علمناه ؛ اذن فهاهنا النكبة نازلة بالعرب وبالعروبة ونحن فى غمى وفى صمم؟ انه لم يكن قد مضى — حينئذ — الا عام واحد على ضحايا حادث البراق ؛ **وما حادث البراق ؟** هو الحادث المفجع الذى كان اشعل أول ثورة دامية فى فلسطين سنة ١٩٢٨ ؛ والبراق عند المسلمين هو حائط المبكى عند اليهود ، وأراد اليهود أن يستولوا عليه بعد أن كان فى قبضة المسلمين ، فثار المسلمون ، وامتدت ثورتهم من القدس الى سائر مدن البلاد وقراها ، حتى لقد اضطرت حكومة الانتداب البريطانى الى استخدام القوة لقمع الثورة ، **وأصدرت أحكاما بالسجن على ثمانمائة عربى ، وأحكاما بالاعدام على عشرين ؛** منهم ثلاثة نفذ فيهم الحكم منذ عام واحد من تلك الجلسة التى جلسناها نحن فى المقهى بالقدس ، نستمع الى زميلنا الشاب يشرح لنا الأحداث ، وهم الثلاثة الذين خلدهم الشاعر الفلسطينى **ابراهيم طوقان** فى قصيدته **« الثلاثاء الحمراء »** لأن اعدام هؤلاء الشهداء الثلاثة قد وقع يوم الثلاثاء السابع عشر من شهر يونيو سنة ١٩٣٠ ؛ ومضى الزميل الشاب يروى كيف وضع الانتداب البريطانى أمورا خطيرة فى أيدى اليهود ، مكنتهم من النكاية بالعرب ، والعبث بحقوقهم .

فبدر من أحدنا سؤال برىء : وما شأن اليهود فى هذه الأرض العربية ؟ فكانلابدللراوية أن يروى القصة من بدايتها .



انها رواية تروى بين قصص المستعمرين ، لأنها رواية عن مستعمر لم يميزه من سائر المستعمرين فى القرن التاسع عشر والعشرين ، الا انه أشدهم جبنا وأخسهم نذالة ؛ ففى القرن التاسع عشر شب فى قلوب الأوروبيين سعار منهوم تجاه افريقيا وآسيا ، كل يريد أن يلتهم من الذبيحة قبضة ؛ تسابق البريطانى والفرنسى والألمانى والايطالى والبرتغالى ، تسابقوا الى الغنائم ، فللأسبق الظفر ، لأن الغنيمة بغير صاحب قوى يحميها ... **فدبت فى نفس الصهيونى عندئذ فكرة ، لماذا لا يكون بين المستعمرين مستعمرا ، وتلفت فى أرض الغنائم، ووقع بصره على فلسطين العربية ؛ اذن لتكن هذه نصيبى .**

لكن سائر المستعمرين وراءهم حكومات تؤويك وتؤيهم أيها الصهيونى ، ألست بريطانيا مع البريطانيين أو فرنسيا مع الفرنسيين ؟ لا ، لا ، أننى بريطانى وزيادة ، وفرنسى وزيادة ، والزيادة هى أنى من آل صهيون ؛ فاذا كان سائر المستعمرين يخططون لأنفسهم أن يدخلوا هذه الأرض أو تلك ليقيموا بين أهلها ، مستغلين لهم ولها ، **فهدفى أنا الصهيونى هو استعمار من لون فريد ، لأننى سأحول الأرض المستعمرة وطنا ؛ ولما لم تكن الأرض التى اخترتها لاستعمارى الفريد أرضا خلاء ، بل هى ماهولة بسكانها ، تحتم أن يلحق بالخطة الاستعمارية خطة فرعية، هى أن أحل مكانهم ، وأسكن بيوتهم ، وليذهبوا ما شاءت لهم الأقدار أن يذهبوا .**

هكذا بذرت البذرة الأولى فى رأس الصهيونى ، فلكى نزداد فهما للرواية بكل

فصولها ، فلنفهم الصهيونية على أنهـــا حركة استعمارية نشأت مع بقيةالحركات الاستعمارية الأوروبية فى وقت واحد ، وان اختلفت الدوافع والأهـــداف ، فاذا كان المستعمرون الآخرون يريدون ثراء وتجارة وتسلطا ، فالصهيونى فى استعماره يريد وطنا يحوله فيما بعد الى دولة ؛ ولاحظ أننى أقول **((يحوله فيما بعد))** لأنه بادىء ذى بدء لم يجرؤ أن ينطق ولو مرة واحدة على الملأ بأنه يريد فلسطين العربية ليجعل منهـــا ((دولة)) يهودية ، لأنه خشى المقاومة ؛ فاكتفى فى البداية بقوله انه يريد فلسطين العربية((وطنا)) له ، فهاهنا تقل المقاومة ، لأن الوطن الواحد قد يسعه ويسع الأكثرية العربية ، كما يكون البلد الواحد فى سائر أقطار الأرض ((وطنا)) للأقلية والأكثرية على السواء ؛ أما اذا أعلنت أقلية ما ، فى أرض ما ، بأنها تريد أن تجعـــل من نفسها ((دولة)) فعندئذ تكون المقاومة ؛ وأدرك المستعمر الصهيونى ذلك ، فلم يعلن نيته عن **((الدولة))** واكتفى برغبته فى **((وطن))** .

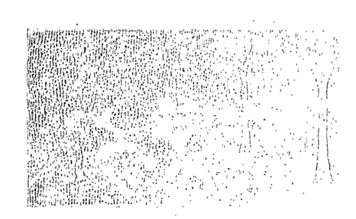
ولماذا وردت على الصهيونى عنـدئذ فكرة ((الوطن)) هذه ؛ ألم يكن بالفعل قائما فى وطن ، ألن يكن مواطنا فى بلد ما ، فى انجلترا أو فى ألمانيا أو فى فرنسا ، أو فى أية داهية تبتلعه من وجه الأرض وتخفيه ؟ لا ، انه أراد أن ينفرد وحـده بحركة استعمارية تميزه ، **ولما كانت الموجة الاستعمارية التى عمت أوروبا فى القرن التاسع عشر ، قد صحبتهـــا موجة شقيقة لها ، هى موجـــة التعصب القومى ، فلم يكن بد أمـام الصهيونى ــ حتى تكون محاكاته كاملة وتامة ــ أن يقرن استعماره هو الآخـــر بجانب قومى ، فكيف يكون ذلـك الا أن يجعـــل الأرض التى اختارها ليستعمرها وطنـــا قوميا له** فى الوقت نفسه ، وبهذا تتم له العناصر كلهـــا : استعمار وقومية معا ؛ **ولما كان لكل ((قوم)) ذوى ((قومية)) حدود جغرافية ، فليجعل هو حدود قوميتـــه عنصرا وديانة ،** فتكون قوميته هى يهوديته كما قال لنا اليهودى المتعجرف فى محطة اللد .

الصهيونية حركة استعمارية ، فيها مقومات الحركات الاستعمارية التى أنبتتها ، ثم زادت عليها أنها تخفت فى جبن ، وخبثت فى نذالة ، فهى الأفعى تسللت مقنعة بعنصر ودين ، ولو كان العنصر والدين قوام الصهيونية ــ مجردا من الاستعمارية ــ لاتخذت الصـــورة نفسها التى تتخذها مشكلات العنصرية والأقليات الدينية ، وهى على وجه الأرض كثيرة .

ثم لم تترك الصهيونية صـــلتها بالاستعمار على هذه الصورة المجردة ، فربطتها بمستعمر معين فى ظروف معينة ، هو المستعمر الذى ربط أواصر استعماره بأرض فلســـطين ، وأعنى بريطانيا .

كانت بريطانيا أول الأمر واحدة من آحاد ، كانت ذئبا من قطيع الذئاب الأوروبية الهاجمـة على فرائسها فى أفريقيا وآسيا ، لكنهـــا كانت تختلف عن بقية الذئاب بأنها ابتلعت قارة الهند بأسرها بين ما ابتلعتـــه ، فاذا كان الآخـــرون يبحثون عن فتات هنا وهناك ، فهى أيضا تبحث معهم ، لكن عينيها وقلبها وفؤادها موصـــولة بالغنيمة الضخمة كيف تصونها وتحميها ؛ ومن هنا كانت أهمية كل طريق مؤدية اليها ، ومن أهمها قنـــاة السويس ؛ وكمن يمتلك فى يده جوهرة نفيسة ، يخشى عليها السطو ، فيحيطها بغلاف من ورائه غلاف ، ومن وراء الغـــلاف غلاف ، ثم يضع هذا كله فى صنـدوق يحويه صندوق ؛ فكذلك أرادت بريطانيا أن تصـــون الهند بصيانة قناة السويس ، وأن تصون القناة بصيانة ما يحيط بها ، ثم ما يحيط بالمحيط ؛ ومن هذه الأغطية المحيطة أرض فلسطين العربية؛ لكنها أرض ــ كغيرها من الأراضى العربيـــة ــ تحت حكم الأتراك ؛ فماذا تصنع ياترى ؟ أتتركها مع الأتراك ليكون لها فى ذلك ذريعة تتذرع بها كلما طمع طامع اوروبى كفرنســـا أو غيرها ؟ أم تنتزعها من الأتراك لتطمئن على حوزتها لهـــا ؟ لقد أرادت لنفسها البديل الأول فى بادىء الأمر، حتى نشبت الحرب العالمية الأولى ، وانضمت تركيا الى أعداء بريطانيا ، فلم يكن لهـــا مناص عندئذ من أن تختار البديل الثانى ؛ لكنها لكى تختار هذا البديل الثـــانى كان يجب أولا أن تتحرر الأرض العربية من تبعيتها للســـلطان التركى ؛ ومن ثم كان تحريكها للثورة العربيـــة على الأتراك ، لتتمهد لها الخطـــوة الأولى على أيدى العرب أنفسهم ؛ فلما تم لهـــا ما أرادت ، همت بالخطوة الثانية ، وهى أن تكون لهـــا هى السلطة ، لا فى مصر وحدها ــ أرض القناة ــ بل فى هوامشها كذلك ، ومنها فلسطين .

وها هنا لمحت الأفعى فريستها على مبعدة ، فزحفت زحفـــا كان أوله وئيدا وكان آخـــره افتراسا ؛ فلمـــاذا لا تتعاقد الصهيونية مـــع بريطانيا كما يتحالف شيطان مع زميله الشيطان على شر يدبرانه ؟ فتعمل الصهيونية بأموالهـــا ونفوذها على ترشيح بريطانيا فى مؤتمر الصلح أن تعين دولة منتدبة لحماية هذه القطعـــة من الأرض حتى يحين الظرف المناسب لاستقلالها ،



خشية أن تسارع اليها فرنسا أو غيرها ، وماذا فى مقابل ذلك ؛ فى مقابله أن يعد **بلفور سنة ١٩١٧**، وعده المشئوم ، بأن تكون فلسطين وطنا لليهود (ولم تكن نية « الدولة » قد كشف عنها الغطاء بعد) ؛ وهكذا حبكت خيوط المؤامرة بين مستعمرين ؛ فنفذ المستعمر البريطانى ما اتفق عليه ، وأصدر اعلانه ذاك ، وبعدئذ تقدم المستعمر الصهيونى فدفع الثمن ، وهو أن يسعى فى مؤتمر الصلح لتنصب بريطانيا دولة منتدبة على فلسطين .

ولم تكد بريطانيا تتسلم زمام الأمر هناك ، حتى أطلقت يدها فى افساح الطريق أمام شريك السوء ؛ فكان أول مندوب سام لها فى فلسطين صهيونيا ، ليطهو الوليمة على مزاجه ؛ وفتحت الأبواب واسعة أمام المهاجرين اليهود ؛ وأعطيت الأرض التابعة للحكومة لبعض هؤلاء الوافدين يستعمرونها ؛ وأذنت لليهود أن يقيموا لأنفسهم مدارسهم الخاصة ، ومنظماتهم العسكرية الخاصة ؛ وأغمضت العين عن عصابات الارهاب؛ وماذا عن العرب فى ذلك الحين ؟ لم ينقطعوا عن احتجاجهم ، يطلبون من الدولة المنتدبة أن تطمئنهم على مصيرهم ، فترد الدولة المنتدبة بحرمان يقع على العرب بعد حرمان ؛ ومضت السنون ، فاذا بالجماعة اليهودية تزداد أضعافا مضاعفة ، فى العدد ، وفى المناصب الرئيسية ، وفى النفوذ ، بمقدار ما يتضاءل العرب .

وقامت الحرب العالمية الثانية ، وانتهت وكان المارد قد نما حتى لم يعد حضن الحاضنة يكفيه ، فأعلنت الحاضنة فطام ربيبها ، فانطلق العظيم المارد يبرطع فى ظل حامية أخرى أغنى وأقوى ، تمخضت عنها الحرب الثانية ، هى الولايات المتحدة الأمريكية ، فعملت على أن تعلن اسرائيل « دولة » كسائر الدول .

٣

صنع المسخ ، وقال له صانعوه : كن «دولة»، فلم يكن ؛ لأنه يعوزه كل مقومات الدول السوية ؛ ولذلك النقص فى تكوينه ، لجأ الى سياسة ذات شعب ثلاث ، لا يلجأ الى أى منها الا من ركبته عقدة النقص فزادته مرضا على مرض ؛ أما هذه الثلاثة الأثافى فهى **العنصرية** أولا ، **والعنف** ثانيا ، وشهوة **التوسع** ثالثا .

أما **العنصرية** فهى علة كامنة فى صلب الصهيونية ، لأنها هى الدعامة التى على أساسها زعمت أن لها كيانا قائما بذاته ؛ فاذا كانت الجماعات فى مختلف جهات الأرض يربط أفرادها لغة أو حضارة أو تاريخ أو وحدة اقتصادية أو وحدة ثقافية أو غير ذلك من العوامل التى تربط الأفراد فى جماعة ، فان اسرائيل وحدها دون خلق الله جميعا هى التى لا يرتبط أفرادها بشىء من ذلك ، وانما تتخذ رباطها من عنصريتها ، **زاعمة أن اليهود جميعا يرتدون الى أصل واحد ؛** فلا الديانة نفسها ولا اللغة عند الصهيونية بكافية للترابط ، وانما الرابط عندها هو انتماء الأفراد الى أصل عرقى واحد ، وهو الشىء الذى لا تجد على وجه الأرض واحدا من علماء الأجناس يعترف بوجوده ، **فالجنس النقى الخالص من الأخلاط خرافة خلقتها أوهام الطامعين** تحقيقا لأطماعهم؛ وحق لهم أن يلوذوا بهذا الوهم ، لأنهم لو قالوا ان رباطنا هو العقيدة الدينية ، وجدوا أن العقيدة متباينة فيما بينهم أشد التباين ؛ ولو قالوا انها اللغة العبرية ، وجدوا أن العبرية لم يكد يتكلم بها أحد ولا أن يكتبها أحد قبل مولد الصهيونية .

وقد تولدت نتائج عن العنصرية الصهيونية، منها أن يتكتل اليهود تكتلا يترك فجوة بينهم وبين سواهم ، كأنهم أثر خرب أحاط به خندق؛ ومنها أن شطح المنعزلون مع الوهم فظنوا أن انعزالهم ذاك علامة تفوق ؛ واذا بدأت جماعة من الناس بعزل نفسها بنفسها ، تعذر عليها بعد ذلك أن تنساب فى جسم الأمة التى يعيشون بين ظهرانيها ؛ ولكن هاهنا العجب أشد العجب ، فقد صنع اليهود الصهيونيون هذه العزلة بأيديهم عامدين متعمدين ، ليقولوا للناس انظروا كم تضطهدنا الشعوب الحاقدة ، لكنهم فى الوقت نفسه يسرون لأنفسهم قائلين : اياكم

والاندماج فى سائر الناس ؛ فالعدو الأكبر للصهيونية ليس هو الاضطهاد العنصرى كما يزعمون ، بل عدوهم الأكبر هو من يقول لهم : ها نحن أولاء قد فتحنا لكم صدورنا لتخالطوا وتختلطوا وتفنوا فينا ونفنى فيكم ؛ هذا هو عدوهم وان حسب أنه هو الصديق ، لأن تجارتهم كلها قائمة على أساس العزلة العنصرية؛

لقد حدث لكاتب هذه السطور أثناء مقامه فى امريكا ، وبعد أن ألقى محاضرة عن موقف العرب من اسرائيل ، أن سئل : لماذا تضطهدون العنصر السامى ؟ فقال للسائل : لكننا نحن العرب ساميون فكيف نضطهد السامية ؟ فأخذت الحاضرين دهشة كأنما هم يسمعون هذه الحقيقة لأول مرة ، غير اننى لا أعلم كم من هذا بضاعة زيفت عليهم ؛ وانما زيفت عليهم هؤلاء الحاضرين قد أدرك بأن اضطهاد السامية البضاعة ليجدوا الأساس الذى ترتكز عليه الصهيونية فى اقامة دولة لهم هم وحدهم ، تجمع اشتاتهم ، كأن للمسيحيين دولة وللمسلمين دولة وللبوذيين أو للهندوكيين دولة !

وانه لما يلفت النظر فى هذا السبيل ، أن اليهود حينما فتحت لهم أبواب فلسطين يهاجرون اليها أفواجا أفواجا — قبل ان تكون فكرة الدولة اليهودية لأحد فى حساب — مضوا فى مبدأهم الى نهايته ، وصمموا على الا يخالطوا عرب فلسطين ، وحرموا على أنفسهم أى شىء مما ينتجه العرب ، بما فى ذلك الأيدى العاملة ؛ فبدا للغافلين عندئذ أن انعزال اليهود فى فلسطين ليس كانعزال المستعمرين فى البلاد التى استعمروها عن أهل البلاد ، فانعزال هؤلاء المستعمرين عن الأهالى كان غطرسة وكبرياء وترفعا ، وأما اليهود النازحون الى فلسطين — هكذا بدا للغافلين — فلو أرادوا غطرسة كتلك، لاستخدموا الأيدى العاملة من العرب ، أما وهم يتولون أعمال أنفسهم بأنفسهم اذن فالمسألة مسألة ((**عنصرية يهودية**)) اعتزلت لا اكثر ولا اقل ؛ ولكن لم يكد يحقق اليهود أملهم فى قيام دولتهم ، حتى أبدوا للعرب الذين ظلوا بأرضهم لم يهجروها ، كل صنوف الغطرسة والكبرياء والترفع ، أعنى أنهم **اصطنعوا نحو هؤلاء العرب كل ما يصطنعه أى مستعمر نحو ((الأهالى)) الوطنيين فى البلد الذى يستعمره ؛ لا ، بل كانوا أنكى من أى مستعمر آخر واضل سبيلا ، لأن الأول يبقى على من يستعمره ليستخدمه على** **أقل تقدير ، وأما الثانى فقد أراد أن يمحو أبناء البلد المستعمر (بالميم المفتوحة) محوا ،** ويستأصلهم استئصالا من الأرض ؛ تماما كما أراد أن يصنع النازيون باليهود حلا لاشكالهم ، فاذا ما بقى منهم أحد على أرضه ، عومل بأشنع ما عرف العالم من تفرقة واضطهاد .

لقد بقى فى فلسطين المحتلة جماعة من اهلها لم ينزحوا عنها ، فكيف تظنهم يعاملون هناك على أيدى اليهود ، سادة آخر الزمن ؟ انهم أولا ينحصرون فى مناطق لا يتعدونها ؛ وهم وحدهم هناك خاضعون للأحكام العسكرية ؛ يتولى الأحكام فى مناطقهم ضباط عسكريون لا قضاة مدنيون ؛ ومن أيسر الأمور أن يحكم على من يريدون الحكم عليه بالنفى عن البلاد ، والبقية العربية هناك هى وحدها — دون سائر سكان البلاد — لا ينتقل أفرادها من مكان الى مكان الا بتصريح ، وهى وحدها التى لا يسمح لها بحرية الكلمة ولا بحرية الاجتماع، ولا باصدار الصحف ولا بتكوين الأحزاب السياسية ؛ وهى وحدها التى يقف التعليم لأبنائها عند حد محدود لا يعدوه ؛ وهى وحدها التى تقام أمامه العراقيل فى ميادين العمل حتى ينال منهم التعطل قبل أن ينال من سواهم ؛ والخلاصة ان تلك البقية العربية هناك لا تتمتع بحقوق المواطنة الكاملة .

والى هذا الحد ، ومن أجل هذه الأهداف ، يستغل اليهود مبدأهم المصطنع بأنهم مجموعة من البشر أضطرها الناس الى التقوقع ، فكان أن أصبحت فى عزلة عن الناس ، هى عزلة اختاروها اختيارا ليتخذوا منها منطلقا ينقضون منه فى ستر الخفاء على فرائسهم ، مالم تكن تلك الفرائس منهم على يقظة وتنبه .

٤

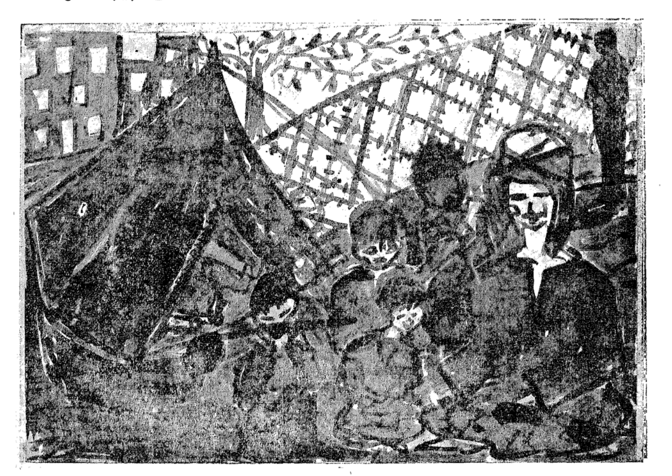
التقوقع اليهودى — اذن — هو أحد الأسلحة التى تستخدمها الصهيونية تحقيقا لأغراضها ، **وأما المبدأ الثانى** فهو اصطناع وسيلة الارهاب والعنف عندما تتاح لهم أول فرصة لاصطناعها ؛ وهم اذ يستخدمون العنف لا يستخدمونه استخدام الباسل الجرىء ، بل يستخدمونه كما يستخدمه الذليل الجبان ؛ فهم بعد أن استغلوا موقف العرب الأعزل من السلاح ، وانقضوا

عليهم بجماعاتهم الارهابية المسلحة أيام **الانتداب البريطاني ، بل تحت رعاية ذلك الانتداب ،** لم يترددوا حين سنحت لهم الفرصة فى اواخر ايام الانتداب أن يستديروا بارهابهم نحو من كانوا بالأمس حماتهم من الانجليز أنفسهم ؛ ولما قامت دولتهم ونشب القتال بينهم وبين الدول العربية ، وتدخلت منظمة الأمم المتحدة ، لجأوا الى رصاصهم الغادر يسكتون به كل من تحدثه نفسه الشريفة من رجال الأمم المتحدة أن يميل نحو الانصاف والصدق ؛ ولما عقدت الهدنة بينهم وبين جيرانهم العرب ، غادرتهم نذالتهم حينا بعد حين بهجمات فى الظلام يعقبها هروب واختفاء ؛ ثم توجست خستها فى تواطؤها مع شريكتيها على العدوان على الجمهورية العربية المتحدة فيما يسمى بحرب السويس سنة ١٩٥٦ .

ويبقى من مبادئهم الثلاثة **مبدأ التوسع على حساب الآخرين ،** بتخطيط مدبر فى الخفاء ؛ فكما أخذوا يدبرون سطوهم على فلسطين العربية خطوة فخطوة ، حتى أصبح الوهم حقيقة فى أعينهم ، مضوا فى تدبيرهم للتوسع فى أرض جيرانهم ؛ **ومبدؤهم هنا هو كمبدأهم فى أى ميدان آخر ، أى أنهم يخططون فى ظلمة الليل، وينكرون ويكذبون اذا ما كان ضوء الصباح ، ويظلون كذلك الى أن يظنوا أن الغدر قد تكاملت لهم أسبابه ، فعندئذ يفاجئون ويباغتون ؛** أما الى أى حد يريدون أن يتسع ملكهم على الأرض ، فجواب ذلك بحسب الظروف ، حتى لقد يلجأون الى التوراة يستخرجون منها أحيانا ما ينبغى لهم أن يمدوا ملكهم اليه ، لكن عبارة « من النيل الى الفرات » كثيرا ما ترد فى غضون أحلامهم .

وما دروا أن لحظة واحدة من لحظات العزيمة العربية ، قد تقوض بنيانهم فوق رءوسهم ان لم يكن اليوم ، ففى الغد القريب .

زكى نجيب محمود



الأطفال يعبرون برسومهم عن مأساة اللاجئين

أزمة الوجود الإسرائيلى

دكتور حسين فوزى النجار

● **الجوهر الحقيقى للازمة التى تفتعلها امريكا وتابعها الذلول بريطانيا هو حماية الوجود الاسرائيلى وبقاء اسرائيل ركيزة تستنزف الطاقة العربية وتعوق عجلة التقدم .**

● **تبنى اسرائيل آمالا عريضة على ميناء ايلات عندما تتوهم امكان شق قناة تمتد من ايلات الى البحر المتوسط فتربط بين البحرين وتكون بديلا لقناة السويس .**

● **التاريخ يعيد نفسه فى صورة اخرى ، وهى صورة أكثر عنفا وبغيا مما كانت ، وستكتمل صورة التاريخ حين تحمل اسرائيل عصاها وترحل كاسفة عن الشرق العربى .**

بعد ستين عاما وعاما تعود **قضية العقبة وخليجها** ــ أو ما عرف بهذا الاسم تاريخيا ــ فتمثل الدورة من أحداث السياسة الدولية ، وتصيب الدول الاستعمارية بحمى وصلت بها الى شن الحرب علينا ؛ حمى كالتى أصابتها من قبل وحملتها عندئذ على التهديد بالحرب ، وان اختلفت فى الحالتين الظروف والأحداث وملابسات التاريخ وتيارات السياسة الدولية ، على أن ما حكمتها فى الحالين هى التيارات السياسية والاستراتيجية للاستعمار واطماعه ومشروعاته القريبة والبعيدة .

والغريب أن **بريطانيا** هى التى اثارت الأزمة فى المرة الأولى وهى التى تقف ضالعة وراء **الولايات المتحدة الأمريكية** فى اثارتها هذه المرة ، والولايات المتحدة الأمريكية هى التى اخذت الولاية على بريطانيا بعد الحرب العالمية الثانية ، وما زالت تقوم بالوصاية عليها الى وقتنا هذا ، فكأن العامل الرئيسى فى الأزمة لم يتغير ، وان تغيرت الظروف والملابسات **فقد كانت الأزمة فى**

المرة الأولى تتعلق بمركز بريطانيا فى مصر وحماية قناة السويس شريانها الرئيسى الى امبراطوريتها الواسعة فى الشرق ، وكان أى تهـديد لقنـاة السويس يعنى تهـديدا خطـيرا للاستعمار البريطانى الذى كون امبراطورية قبل يوما انها لا تغيب عنها الشمس ، وهى اليوم تتعلق بأمن اسرائيل وبقـائها ركيزة للاستعمار فى الشرق الأوسط ، وقوة يستند اليها فى تهديد الوجود العربى ، وهو أخطر مايخشاه الغربالاستعمارى على مصالحه ان لم يكن على وجوده ، فما زال الغرب الاستعمارى يحمل عقـدة الامبراطورية الرومانية التى طوح بهـا العـرب أبان يقظتهم الباهرة فى القرن السابع الميلادى . عقدة الخوف من يقظة هذه **القوة المذهلة التى طوحت بأعظم امبراطوريتين فى التاريخ فى مدى جيل واحـد من الزمن : امبراطورية فارس وبيزنطة وكانتا تتحكمان فى مشرق الأرض وفى مغربها** ، ولم يكن هناك من يتصور ، أن قوة باهرة ستقذف بهـا الجزيرة العربيةتعلو بنور الحق ، فتحطم أعظم امبراطوريتين فى العالم حينذاك ، « وما كان لأى متنبىء مهما أوتى من قوة البصيرة ، كما يقول **ه . ج . ويلز** ــ أن يرى تلك القوة الهائلة التى توشك أن تقذف بها الجزيرة العربية ، فعلى حين فجأة وفى خلال حقبة قصـيرة من الزمن انبعث العرب فشادوا ملكا امتد من اسبانيا الى الصين ونشروا لغتهم ووهبوا العالم حضـــارة جديدة ودينا ما زال الى يومنا هـذا يمد العـالم بقوى حية باهرة » .

ومنذ ذلك التاريخ ورث الغرب المستعمر عقدة الخوف من انبعاث هـــذه الحيوية مرة أخرى لتحكم موازين التاريخ من جـديد فشن عليها حربا صليبية باءت بالخسران بعد قرن من الزمان ، وفرض عليهـا سيطرته ليسوقها الى الهوان ، فكان هوانه على يديهـا ، **فلم ينقض قرن من الزمان عـلى استعمار أوربا للبـلاد العربية حتى غربت شمسه على يديهـا وكانت نهايته حين قام بمغامرته الآثمـة على مصر عام ١٩٥٦ ، ولكن بريطانيا قبل أن ترحل عن البلاد** العربيــة ذليلة كاسفة تركت وراءها اسرائيل خطرا يهدد انبعاث القوة العربية من جديد .



أزمة مضيق تيران

وجاءت الأزمةالأخيرة ــ **أزمة مضيق تيران** ــ لتكشف هذه الحقيقة سافرة ، حقيقة الوجود الاسرائيلى ركيزة للاستعمار الغربى فى البـلاد العربية ، بعد أن كشفت عنها مؤامرة العـدوان الثلاثى مغلفة بالتضايل الاستعمارى حين اتخذ من سلامة قناة السويس وسيلة يستتر بهـا مؤامرته مع اسرائيل .

فالجوهر الحقيقى للأزمة التىتفتعلها أمريكا وتابعها الذلول بريطـانيا هو حماية الوجـود الاسرائيلىوبقاء اسرائيل ركيزة تستنزف الطاقة العربية وتعوق عجلة التقـدم ، وتؤمن الغرب الاستعمارى من عقدة الخوف القديمة من انبعاث القوى العربية بحيويتها الهـائلة لتحكم التاريخ من جديد وتنشر السلام العربى فى الخافقين .

كانت الأزمة فى المرة الأولى منذ احـدى وستين عاما تعنى حماية المصالح البريطانية فى مصر ، أو بمعنى أدق حمـاية المواصـلات الامبراطورية فى قنـاة السويس ، وهى اليوم تعنى حماية اسرائيل وضمانالوجود الاسرائيلى ، ففى عـام ١٩٠٦ كانت الحكومة العثمانية قـد شرعت فى مد خط حديدى من عمان الى العقبة ليربط العقبة بسكة حديد الحجاز ، وسارعت باحتلال موقع « **طابا** » الى الغرب من العقبـة بثمانية أميـال على امتـداد الخليج ، وعدت

بريطانيا هذا العمل تهديدا مباشرا لمواصلاتها الامبراطورية فى قناة السويس ، وكانت تركيا ترمى فى الواقع الى احتلال بعض المراكز التى تشرف على خطوط الاقتراب الرئيسية فى سيناء احتياطيا للمستقبل ، ولكن تطور الأحوال الدولية لم يكن فى صالح تركيا ، ففرنسا قد ارتبطت بالاتفاق الودى مع بريطانيا عام ١٩٠٤، وراح سفيرها فى الاستانة ينصح الباب العالى بالاذعان لمطالب بريطانيا ، ووقفت روسيا موقفا مشابها ، ولزمت ألمانيا موقف الحياد مما حمل تركيا على التراجع فسحبت قواتها من طابا فى مايو ١٩٠٦ .

وتكونت لجنة مشتركة — مصرية تركية — بعد حادث طابا لتسوية مسألة الحدود وفقا لمعاهدة لندن سنة ١٨٤٠ وملحق الفرمان الذى صدر بتولية الخديو عباس الثانى خاصا بادارة شبه جزيرة سيناء سنة ١٨٩٢ ، وانتهت اللجنة من عملها فى أول أكتوبر سنة ١٩٠٦ وتم الاتفاق على أن تمتد حدود مصر الشرقية من رفح على البحر المتوسط الى موقع يقع غرب العقبة بثلاثة أميال وبقيت طابا ضمن أملاك مصر والعقبة من أملاك تركيا وتتبع ولاية الحجاز .

وبقيت العقبة تابعة للحجاز بعد تحريرها من الأتراك عام ١٩١٧ وبعد أن أصبح الشريف حسين ملكا على الحجاز بعد ثورته على الترك عام ١٩١٦ .

الوضع التاريخي للعقبة

ولم يكن هذا الوضع الذى انتهت اليه العقبة موضع رضاء بريطانيا التى تدرك أهميتها الاستراتيجية بالنسبة لسياستها القادمة فى البلاد العربية ، وكانت تبعيتها لمملكة الحجاز المستقلة يجعلها بعيدة عن دائرة النفوذ البريطانى ، فأرادت أن تظفر بها عن طريق آخر وهو أن تجعلها تابعة لأمارة شرق الأردن ، ظنا منها أن ذلك قد يحقق أغراضها ذات يوم .

مع أن العقبة كانت فى أغلب عصور التاريخ جزءا من الأملاك المصرية ، ومنذ قيام الدولة الطولونية حتى الفتح العثمانى وهى تابعة لمصر ، وقد اشتد الصراع عليها بين صلاح الدين الأيوبى والصليبيين ، وأصبحت العقبة طريق الحج الذى يسلك صحراء سيناء من السويس اليها ثم الى بلاد العرب ، وهو الطريق الذى كان الحجاج من مصر وشمال افريقية يسلكونه منذ حجت به الملكة المصرية شجرة الدر فى منتصف القرن الثالث عشر الميلادى . ولم تكن ثمة حدود تفصل مصر عما جاورها من البلاد العربية ، قبل عام ١٩٠٦ ، ولم تكن سيناء حدا سياسيا على الاطلاق ، والعقبة جزء من سيناء تطل على طرق الاقتراب الداخلية اليها ، ويرتكز اليها خط الدفاع الأستراتيجى عن مصر هذا الخط الذى يستند الى بير سبع وغزة ويمتد جناحه الأيمن الى العقبة .

ولم يكن بين العرب من يستجلى اهتمام بريطانيا بتبعية العقبة لشرق الأردن ويكشف عن سره حتى كان مولد اسرائيل ووقوع الحرب بين العرب والعصابات الصهيونية فى فلسطين ، وكانت القوات المصرية تحجز القوات الاسرائيلية عن التوغل جنوبا فى النقب ، **وعندما أعلنت الهدنة الأخيرة كانت قوات اسرائيل ما تزال بعيدة عن رأس الخليج ، ولكن النقب كان قد انكشف أمامها بعد سقوط بير سبع . وحتى توقيع اتفاقية رودس مع الجانب المصرى فى ٢٤ فبراير ١٩٤٩ ، كانت القوات الأردنية (بقيادة البريطانى جلوب) تعسكر فى بير قطار وقرية أم رشوس وتسيطر على رأس الخليج من الحدود المصرية حتى ميناء العقبة ، وظلت تحتل مواقعها تلك حتى مساء يوم ٩ مارس عام ١٩٤٩ ، وعلى حين فجاة انسحب جلوب الى العقبة وفى أعقابه كان الجيش الاسرائيلى يحتل رأس الخليج ويعسكر فى المراكز التى أخلاها جلوب .** ومنذ ذلك التاريخ (١٠ مارس عام ١٩٤٩) أصبحت أم رشوس قرية الصيادين البحرية التى لا يقطنها أكثر من مائة صياد غربى، ميناء ايلات الاسرائيلى ، ودقت اسرائيل — كما يقول يوسف ليفى عمدة ايلات المصرى المولد — مسمارها على رأس الخليج .

وانكشفت المؤامرة الدنيئة التى حاكتها بريطانيا فى مؤتمر القاهرة الذى دعت اليه وزارة المستعمرات البريطانية برئاسة تشرشل فى ١٢ مارس ١٩٢١ لوضع الخطوط التفصيلية للسياسة البريطانية القادمة فى الشرق العربى ففى هذا المؤتمر درست مسألة العقبة وضمها الى الامارة الجديدة التى ولدت فى هذا المؤتمر وعرفت بأمارة شرق الأردن ، وربما كانت خطة المستعمرين عندئذ هى أن يجىء يوم تقدم فيه

الأردن الى اسرائيل حين تقوم ، **فان أول ماتعنى به اسرائيل فى توسعها هو الانطلاق شرقا نحو الأردن ، لتصبح القدس « أورشليم » الجديدة حاضرة الدولة الاسرائيلية خالصة من سيطرة الأردن** . والغريب أن تبدأ المؤامرة خيوطها الأولى فى مارس ، وتبلغ نهايتها فى مارس بعد ثمانية وعشرين عاما من بدايتها باحتلال اسرائيل لراس الخليج وانشاء ميناء ايلات ، ولعلنا نقول صادقين أن البلاد العربية لم تنكب فى تاريخها الطويل بشر ما نكبت به الا على يد بريطانيا ، واليوم حين تكشف بريطانيا عن قناع الشر مرة اخرى تكشف عن عدائها المجنون للعرب ، وتجد فى جهل الحكومة الأمريكية بسياستها القبيحة « **البلطجى** » الأحمق الذى تسير وراءه وتحتمى « **بفتونه** » بعدما نالها من اذلال قضى على ما تبقى من هيبتها فى العدوان الثلاثى .

تآمر القوى الاستعمارية

ويذكر « جلوب » قائد الجيش الأردنى الذى أمر بانسحاب القوات العربية الى العقبة فى مذكراته بعد ذلك انه كان على علم بتحركات القوات الاسرائيلية فى القطاع الجنوبى ، ويقول : « **أننا لم نفعل شيئا ، لأن اسرائيل نفت تلك التحركات كما نفاها مراقبو الأمم المتحدة** » ولا نرى عذرا أقبح من الذنب من هذا العذر الذى يناقض به نفسه ، ثم يمضى فى أكاذيبه محاولا أن ينقذ شرفه العسكرى الذى يحتم عليه الولاء للدولة التى يحارب تحت علمها فيقول : « وكانت القوات المعسكرة فى الجنوب ضعيفة ، وأبلغنى قائد الموقع أن قواته لن تقوى على الصمود ، وحين علمت أن قواتنا لم تتصد للقوات الأسرائيلية ادركت أنها أخلت مواقعها وانسحبت تحت جنح الظلام الى العقبة » .

وتكتمل خيوط المؤامرة حين تقدمت الحكومة المصرية باحتجاج على احتلال القوات الأسرائيلية لراس الخليج، ففى ٨ فبراير ١٩٥٠، أبلغت لجنة الهدنة المصرية الأسرائيلية التابعة للأمم المتحدة الحكومة المصرية « بأن اسرائيل لم تنتهك اتفاقية الهدنة المصرية الاسرائيلية لأن المنطقة التى احتلتها القوات الاسرائيلية لم تكن تحت سيطرة القوات المصرية » ، وكانت الأردن قد أغفلت اثارة احتلال القوات الاسرائيلية لراس الخليج عند ابرام اتفاقية الهدنة الأردنية الأسرائيلية .

واصبح لاسرائيل ميناء على خليج العقبة ، تطل به على البحر الأحمر وتنفذ منه الى آسيا وافريقية بأكبر حجم لصادراتها وتستقبل منه البترول من عبدان لتغذى به قوتها الصناعية ، وتشرف منه كقاعدة برية على طرق الاقتراب الرئيسية الى شرق سيناء والأردن والحجاز .

حق مصر فى خليج العقبة

ومارست مصر حقوقها المشروعة على الخليج واقفلته فى وجه البواخر الاسرائيلية وغيرها من البواخر التى تقصد ميناء ايلات . واتفقت مع الحكومة السعودية على احتلال جزيرتى تيران

وصنافير لتتحكم فى مدخل الخليج من الجانبين وتكون لها السيطرة الكاملة عليـــه ثم أبلغت حكومتى المملكة المتحدة والولايات المتحدة بمـا اتخذته من اجراءات « لن تعكر المرور البرىء وفقا للعرف والقانون الدوليين » وبعثت وزارة الحربية منشورا الى شركات الملاحة والقناصل الأجانب فى ٢١ ديسمبر ١٩٥٠ بمنع الملاحة فى منطقة المياه الأقليمية بين راس محمد وراس نصرانى على ساحل سيناء .

وأخـذت مصر فى ممارسة حقوق السيادة على مدخل الخليج حتى وقوع العدوان الثلاثى واحتلال قوات الطوارىء الدولية لميناء شرم الشيخ فانفتح الخليج أمام اسرائيل . وظلت تمرح فيه طوال السنوات العشر الماضية ، حتى كانت الأحداث الأخيرة فطلب **الرئيس جمـال عبد الناصر** سحب قوة الطوارىء الدولية وأمر بعودة القوات العربية الى شرم الشيخ ومنـع الملاحة الأسرائيلية فى مضيق تيران . وانتابت اسرائيل حمى مهووسة امتدت الى مستعمريتها فى لندن وواشنطون فظهر هوسهما فى محاولات محمومة لفتح طريق الملاحـة أمام اسرائيل عبر مضيق تيران . ولم تكن أول مرة تنتابها هـذه الحمى فقد سبقتهـا محـاولات محمـومة واحتجاجات صارخة وشكاوى ضـارعة الى مجلس الأمن لم تنل من صـلابة الجمهورية العربية المتحدة وتحطمت جميعا أمام حقهـا المشروع فى ممارسة حقوق السيادة على مياهها الأقليمية .

فمن المعروف أن خليج العقبة خليج مقفل يقع ضمن الحدود المقررة للمياه الاقليمية للبلاد العربية التى تطل عليه وتشرف على مدخله . ويبلغ طول الخليج ٩٨ ميلا وأقصى اتسـاع له أربعة عشر ميلا ولكن الممر الصالح للملاحة فى مدخله لا يتجاوز بضع مئات من الأمتار تمتد بحذاء « **رأس نصرانى** » الى الشمال من شرم الشيخ ولا يتجاوز أقصى اتساع للممر الملاحى ميلا واحد مابين جزيرة تيران وشرم الشيخ وان كانت المسافة التى تفصل بينهما أربعة أميـال تغطيها الشعب المرجانية التى تمتد على مدخل الخليج من الشاطىء السعودى الى الشـاطىء المصرى فلا تترك غير هذا الممر الضيق الصالح للملاحة والذى يقترب من ساحل سيناء قربا شديدا يقع على مرمى البصر من رأس نصرانى .

وتبنى اسرائيل آمالا عريضة على مينـاء ايلات تجاوز حدود الواقع ، وتضرب فى أعماق الأمل بخيال واسع عنـدما تتوهم امكان شق قناة تمتد من ايلات الى البحـر المتوسط ، فتربط بين البحرين وتكون بديلا لقناةالسويس ، وان كنا نعتقد انها محاولة لأغراء الدول البحرية على تأييد مطالبها فى تقرير حرية الملاحـة عبر خليج العقبة حين يراودها الأمل فى شق قناة جديدة تقضى على أهمية قناة السويس وبالتالى على أهميتها الأستراتيجية للجمهورية العربيـة المتحدة ، وتجعل حقها فى ممارسة سلطةالسيادة عليها أمام أى عدوان يقع عليها أمرا لا جدوى منه . كما نعتقد ان تشيع الدول الضالعة مع اسرائيل لشق القناة الجديدة هو الآخر من قبيل الحرب النفسية حتى تخفف الجمهورية العربية المتحدة من غلوائها ـ كما تعتقد ـ فى ممارسة حقوق السيادة على قناة السويس ومنع الملاحة الاسرائيلية فيها .

وهو أمل أو ادعاء تقوضـه سيادة مصر الشرعية على مدخل خليج العقبـة ، فما دامت السيادة المصرية قائمة على مدخل الخليج فان القناة الجديدة حتى وان صدقت آمال اسرائيل ـ وهى أوهام أكثر منها آمالا ، أو تعبئة نفسية أكثر منها حقيقة واقعـة ـ فلن تغير من الأمر الواقع شيئا وهو اقفال خليج العقبة أمامهـا والحيلولة بينها وبين الخروج الىالبحر الأحمر.

أحلام اسرائيل الواهية

ولكن اسرائيل ـ غفلة منها أو غباء ـ تروج للمشروع وتدعو اليه وتقول أن شق قنـاة من ايلات الى البحـر المتوسط يمنح أوربا رئة جديدة تتنفس منها الى آسيا وشرق افريقية والى مناطق البترول الغنية فى الشرق الأوسط. وتضع لذلك ثلاثة مشروعات :

المشروع الأول ويتوهم شق قناة من ايلات الى نقطـة تقع مابين غزة ورفح على البحـر المتوسط بطول ٢٨٠ كيلو مترا .

ولا ندرى كيف يمكن لاسرائيل تنفيذ هـذا الحلم ـ حتى وان أستمر الوضع الحالى على ماهو عليه ، وبقى الوجود الاسرائيلى قائمـا ـ مادامت لا تخضع لسيطرتها ، الا أن يكون الأمل قد راودها باحتلال قطاع غزة ، ولعلها ـ كمـا نعتقد ـ حين تقدمت بهذا المشروع الى جانب المشروعين الآخرين ، وهو أقل منهما نقطة بمـا يوازى الثلث ، تريد أن تحمل الدول الضـالعة معها على المطالبة بضم قطـاع غزة اليهـا ، ولا نستبعد هذا التفكير عنهـا اذا عرفنا أن « بن جوريون » فى حديث له يقول : أن عشرين

عاما أو ثلاثين من مساندة الغرب لنا كفيلة بحل كل مشاكلنا » .

ويفترض **المشروع الثانى** امكان شق قناة تنتهى عند المجدل على البحر المتوسط بطول ٣٠٠ كيلو متر . وتنتهى القناة فى **المشروع الثالث** عند حيفا بطول ٣٩٠ كيلو مترا ، ويفترض هذا المشروع الأخير مرور القناة عبر الضفة الغربية للأردن بمحاذاة البحر الميت والى الشرق من مدينة القدس ثم غربا الى حيفا جنوب بحيرة طبرية .

وهى مشروعات تضرب فى أغوار الخيال الأبله ، ولو كانت اسرائيل تعرف حقيقة امكان تنفيذها لما تقاعست عنها ، فان شق قناة من ايلات الى البحر المتوسط سيضاعف دون شك من تأييد الدول الاستعمارية لمطامعها ومراميها ففضلا عن العواطف الكريمة والنوايا الطيبة والحب الواله الذى يحمله الاستعمار لاسرائيل تغدو المصالح الاقتصادية التى يجنيها الاستعمار من شق القناة حافزا أعظم على التأييد وبذل المعونة السافرة ، ولكن اسرائيل تعلم **أن شق هذه القناة ضرب من المستحيل ،** اذ عليها أن تخترق فى كل الأحوال تلالا وهضابا ومرتفعات تصل الى ستمائة متر فوق سطح البحر ، وتعبر وديانا منخفضة تصل فى انخفاضها الى مائتى متر تحت سطح البحر ، وعلى اسرائيل قبل أن تبدأ فى الحفر أن تسوى بين المرتفعات والمنخفضات ويلزمها للسير فى المشروع الأول — ايلات غزة — ١٥ مليون متر مكعب لتسوية الأرض فقط ، كما يلزمها حفر ٤٠٠ مليون متر مكعب ، ويقدر المجهود الذى يبذل فى حفرها بثمانين ضعفا من المجهود الذى بذل فى حفر قناة السويس ويتطلب العمل فيها — ليلا نهارا — عشرين عاما ، وأربعين عاما اذا اقتصر العمل على نصف اليوم ، كما تحتاج الى قوى عاملة ضخمة تعجز اسرائيل عن توفيرها . ويزيد الجهد والنفقة فى تنفيذ المشروعين الآخرين حتى ليتطلب المشروع الأخير — ايلات . حيفا — اغراق الأخدود العميق للبحر الميت بما تنطوى عليه أرضه من ثروات معدنية ضخمة فيحرم اسرائيل من مورد لا ينضب للتعدين ، كما يتطلب انشاء عدد من الأهوسة فضلا عن ضخامة تكاليفها فانها تعوق سرعة الملاحة وتعطل مرور السفن ، فاذا عرفنا أن البحيرات المرة قد استغرقت خمس سنوات من العمل الفنى لرفع مياهها الى مستوى البحر فان مثل هذا العمل الفنى فى البحر الميت يستغرق ثلاثين عاما على الأقل اذا عرفنا أن سعة البحيرات المرة الى البحر الميت تبلغ ٥ر١ الى مائة ، هذا فضلا عن العقبات السياسية والموقف العسكرى الحازم للعرب اذا حاولت الاقتراب من قطاع غزة أو الضفة الغربية للأردن . ولا ندرى أتستطيع اسرائيل أن تتحمل انفاق ١٥٠٠ مليون جنيه استرلينى هى التقدير الجزافى لنفقات المشروع . ولا ندرى أيضا كيف يتسنى لها أن تحصل على آلات الحفر وبناء الأهوسة وتتطلب وحدها احتكار عدد من المصانع العالمية بضع سنين لصناعتها .

ولا نعتقد أن اسرائيل قد بلغت من الغفلة هذا المدى ولكنها كما قلنا تثيرها حربا نفسية ضد العرب حتى يخففوا من غاوائهم ضدها مفترضين بقاءها الى الأبد ، أو أن صلابة الموقف العربى ستذوب على مر الزمن ويقبل العرب قيام اسرائيل كأمر واقع متجاهلة أن الصليبيين اقاموا مائتى سنة ثم رحلت جحافلهم خاسرة كسيفة مطرودة ذليلة من البلاد العربية .

والتاريخ يعيد نفسه فى صورة أخرى ، وهى صورة لن تكون أكثر عنفا وبغيا مما كانت ، **وستكتمل صورة التاريخ حين تحمل اسرائيل عصاها وترحل كاسفة عن الشرق العربى .**

فالأزمة التى تعانيها اسرائيل والتى تخشاها من **موقف الجمهورية العربية الحازم وعزم الرئيس العربى على استعادة حقوق العربى ،** هى أزمة الوجود الاسرائيلى وبقاء اسرائيل وليست أزمة تيران وحرية الملاحة فى خليج العقبة أو فى قناة السويس ، وليست أزمة الصلح مع العرب ، فكلها عوامل تنبعث من جوهر المشكلة وحقيقتها أما الحقيقة الباقية فهى أن هذا العدو الدخيل ليس له بقاء على الأرض العربية ، وهى حقيقة تدركها اسرائيل وتعيها أكمل الوعى فتثير الصخب فى كل مناسبة علها تصل الى تسوية مع العرب تمنحها بعض الراحة والاطمئنان .

حسين فوزى النجار

□ □



اللاجئون ...

من رسوم الأطفال

الصهيونية ومصيرها

- ليس وجود جماعة يهودية بفلسطين هو الذى صان الذاتية اليهودية ، بل حافظت عليها الجماعات اليهودية المنتشرة فى أنحاء العالم .
- اليهود الأمريكيون يتفجرون غيرةوحماسة لتدعيم الدولة اليهودية فى فلسطين بالتبرع لها بالأموال وبالضغط على الساسة الأمريكيين لمساندة اسرائيل ضد العرب .
- ان التحدى الذى يمثله قيام اسرائيل فى الوطن العربى قد أبرز الى الوجود استجابة من أروع استجابات التاريخ تجلى فى اندلاع ثورة ١٩٥٢ بمصر وما تبعها من تحرر جميع الدول العربية .

ثمة واقعتان تجابهان الباحث فى **الشئون اليهودية** عامة **والمسألة الصهيونية** بصفة خاصة:

الأولى ـ رواية اليهود لتاريخهم من وجهة نظرهم البحتة وحدها . ولقد سلم العالم المسيحي ـ بالذات ـ بصدق هذه الرواية كما وردت فى العهد القديم (التوراة) . بل ان رجال الدين المسيحى ليعدونها كلمة الله ، ويعدون من ينكرها كافرا يبوء بغضبه تعالى وسخطه . أما الاسلام فيدمغ التوراة بالتحريف والتزييف، ولذلك لم يكن لها فى نفوس المسلمين تأثير . وان المؤرخين المعاصرين اذ يتجهون الى بحث التاريخ اليهودى على ضوء التمحيص العلمى ينتهون كذلك الى نتيجة قريبة من وجهة نظر المسلمين .

الثانية ـ سيطرة فكرة شعب الله المختار على أذهان اليهود طوال السنين والأحقاب . فما بقية العالم فى عرفهم الا أنواع منحطة بين البشر تجهل شريعة الرب ، ويطلقون على أفرادها لقب ((**الأمميين**)) ازدراء واحتقارا .

فاليهود قد ترددوا فى عبادة ذاتهم ، ذلك انهم بعد أن أخذوا بفكرة الوحدانية التى يقول عنها عالم النفس اليهودى فرويد فى كتابه ((**موسى والوحدانية**)) : ان أخناتون هو الذى لقن عقيدة التوحيد لليهود ، أقول انهم بعد أن أخذوا بفكرة التوحيد عادوا فتركوا لأنفسهم العنان لتستهويهم حقيقة ناقصة : نسبية وموقوتة . ومدار تلك الحقيقة الناقصة اعتبارهم السمو الروحى الذى بلغوه وقتا ما امتيازا خلعه الرب عليهم وحدهم بموجب عهد أبدى يجعل منهم شعب الله المختار . فكان أن أضلتهم الحقيقة الناقصة فأردتهم فى خطأ مميت . وانحرف بهم احتضانهم صفة شعب الله المختار الى العقم الفكرى .

والى الصدمات العنيفة التى أصابت النفسية اليهودية يرجع تحول العقيدة اليهودية



فؤاد محمد شبل



القديمة الى ما أصبحت عليه بعد ذلك ، وانحراف اليهود عن الجادة ، وكراهية العالم لهم بالتالى . وفى طليعة تلك الصدمات ماكابدته اليهودية على أيدى :

١ ــ نبوخذ نصر ابان العقد الثانى من القرن السادس قبل الميلاد .

٢ ــ أنطيوخس الرابع ابان العقد الرابع من القرن الثانى قبل الميلاد .

٣ ــ الرومان أثناء الحروب اليهودية الرومانية التى جرت خلال أعوام ٧٠/٦٦ و ١٣٢ ــ ٥ ميلادية .

وكان للصراع الذى نشب بين الرومانيين واليهود ابان القرنين الأولين الميلاديين تأثير على تاريخ اليهودية أقوى من ظهور المسيحية ، فلقد دفع اليهودية للعمل الجدى للحفاظ على ذاتيتها . فكان أن أتم أحبار اليهود صياغة شريعة التوراة المكتوبة وتقنين التعليق على التوراة **(أى المشنا)** وانتاج تعليق آخر على هذا التعليق ويعرف بـ « الجمارة » . ومن الميشنا والجمارة يتألف التلمود .

واتخذت اليهودية شكلها المحدد خلال مائة وخمسين سنة تقع بين جيل الحاخام **« يونان بن زكاى »** واقامة السنهدريم **(المجلس اليهودى القديم)** عام ٧٠ ميلادية ، وأقر هذا المجلس شريعة التوراة المكتوبة . ويبدو للباحث ان احبار اليهود قد عمدوا الى تسجيل تراثهم الروحى والأدبى بعدما شاهدوا تداعيه بفعل التأثيرات الأجنبية . ولا مجال هنا للافاضة فى عمق تلك التأثيرات ، وحسبنا القول بأن العقيدة اليهودية قد استوعبت الكثير من أساطير مصر وبابل وحكمتهما ، ومن ثقافات الشعوب المحيطة بها ولا سيما الكنعانيين والفينيقيين . ويأتى فوق هذا كله ؛ تأثر اليهودية العميق بعقيدة زرادشت تأثرا يتجلى بالذات فى المشابهة القوية بين تعاليم زرادشت وسفر أشعيا الثانى .



بداية فكرة الوطن القومى

منذ أن تولى نبوخذ نصر البابلى تصفية مملكة ((**يهودا**)) ابان العقد الثانى من القرن السادس قبل الميلاد ، وهدف اليهود المرحلين الى بابل وسلالتهم يتمثل فى الحفاظ على الذاتية اليهودية القومية . فكان أن اعتنقوا فكرة أن يظلوا يهودا فى جميع الظروف والأحوال وأن يقاوموا مغريات الحضارات التى يعيشون بين ظهرانيها خشية أن ينجرفوا فى تيار الاندماج فى مجتمعها ، فتضيع مقوماتهم الذاتية ، وأن يصمدوا للمحن التى تواجههم بسبب اصرارهم على الاحتفاظ بذاتيتهم المميزة . وذلك الى أن تسنح لليهودى فرصة العودة الى مملكة «يهودا» ويقيم هناك دولة لا تقتصر فحسب على المنطقة التى كانت تشغلها هذه المملكة فى سالف الأيام ، بل تضم كذلك جميع الأراضى التى كونت دولة داود وسليمان .

وجدير بالذكر أن الغالبية العظمى من اليهود المشتتين كانوا يصدفون فى جميع الأحوال عن الاستقرار فى دولة يهودية تقام بفلسطين ، ويؤثرون الاقامة بمواطن تشتتهم التى استقروا فيها . اذ لم يستجب منهم لنداء زعيمهم زوروبابل خلال الفترة ٥٣٩ – ٥٣٨ قبل الميلاد بالعودة للاقامة بأرض مملكة يهودا سوى عدد قليل . كما استجاب عدد أقل لنداء العودة عام ٤٥٨ قبل الميلاد بقيادة عزرا ، وعام ٣٨٤ قبل الميلاد بقيادة نحميا . ذلك لأن اليهود لم يقتصروا خلال الخمسين سنة التى أمضوها فى الأسر البابلى على ايجاد نوع جديد من الحياة وابتكار مجموعة طريفة من النظم لحياتهم فى التشتت ، بل لقد امتزجوا بنمط حياتهم هذا وواءموا بين أنفسهم والبيئة التى استقروا فيها بحيث نجحوا فى الحفاظ على ذاتيتهم القومية ؛ الأمر الذى صدهم عن العودة الى موطن مملكتهم القديمة . بل ان اليهود الذين غادروا بابل واستقروا بفلسطين اجتذبتهم مدن العالم الهلينى المزدهرة ، فساروا فى ركاب الفاتحين الفرس مخلفين وراءهم مملكتهم مستقرين فى الممالك الهلينية التى انقسمت اليها الامبراطورية الفارسية بعد سقوطها . وكونوا بها جاليات ضخمة كانت جالية الاسكندرية المصرية أهمها ، تتلوها جالية روما ، ولم يكن مبعث هجرة اليهود من موطنهم بفلسطين الى مدن العالم الهلينى التشتت الاجبارى (أى الـ Piashorq) بل الهجرة الاختيارية بدافع المغريات الاقتصادية .

وها هنا يطفر الى ذهن الباحث وضع يهود الولايات المتحدة خاصة ويهود العالم الغربى عامة لمشابهة التشتت اليهودى فيها بتشتتهم فى بابل منذ القرن السادس قبل الميلاد حتى القرن الثالث عشر المسيحى . **اذ يتصرف يهود أمريكا تجاه دولة اسرائيل مثلما تصرف أجدادهم يهود بابل من قبل . فاليهود الأمريكيون ينفجرون غيرة وحماسا لتدعيم الدولة اليهودية فى فلسطين بالتبرع لها بالأموال وبالضغط على الساسة الأمريكيين – ماديا ومعنويا – لمساندة اسرائيل ضد العرب . فى حين لا يتحمس يهود أمريكا اطلاقا لمغادرة أوطانهم والاستقرار فى أرض الميعاد .** بل ان الاحصاءات لتنبىء أن يهود اسرائيل يغادرونها اذا ما أتاحت لهم الفرصة للتوطن بالبلاد الأمريكية أو استراليا .

وتسفر الدراسة التاريخية عن حقيقة لا تمارى ، مبناها ان أية جماعة يهودية أعيد توطينها منذ فترة ٥٣٩/٥٣٨ قبل الميلاد **(أى بعد فك قورش الفارسى اسار يهود بابل)** حتى وقتنا الحاضر قد عجزت عن أن تعيش بمواردها الخاصة ، ولم يقيض لها البقاء الا فى ظل حماية يهود البلاد الأخرى **(أى يهود التشتت وفقا للاصطلاح اليهودى)** وبفضل رعايتهم وحدبهم عليها .

ويقينا ، ما برحت الجماعة اليهودية العالمية منذ الأسر البابلى حتى اليوم ، حصن اليهود وترسانتهم ، وبدونها لن يقيض للجماعة اليهودية بفلسطين البقاء قط . **وينبئنا التاريخ أن الجماعة اليهودية خارج فلسطين (أى التشتت) قد عاشت وازدهرت على الرغم من تدمير الجماعة اليهودية فى فلسطين خلال سنوات : ٧٠ ميلادية و ١٣٥ ميلادية و ٥٨٦ قبل الميلاد . والعكس غير صحيح ؛ بمعنى أن**

من غير مساندة اليهودية العالمية . فبفضل مابذلته الجماعات اليهودية من المساعدات المالية وما أسدته من دعم ديبلوماسى ؛ توفر لمملكة المكابيين الاستقلال خلال ثمانين عاما (١٤٢/١ ق . م — ٦٣ ق . م) وتيسر لمملكة هيرود الكبير أن تعيش — تحت رعاية روما — سبعة وثلاثين عاما .

وما انفكت الجماعة اليهودية بفلسطين تعيش عالة على يهود البلاد الأخرى ثقافيا وروحانيا : فان عزرا اليهودى البابلى هو الذى جعل من التوراة السلطة الحاكمة فى الحياة اليهودية . ولم ينجب يهود فلسطين عالما أو باحثا يهوديا ذا شأن ، عكس يهود الجماعات الأخرى الذين انجبوا رجالا مبدعين بفضل تأثيرات البيئة التى عاشوا فى كنفها ولفحتهم اشعاعاتها الحضارية . وليس وجود جماعة يهودية بفلسطين هو الذى صان الذاتية اليهودية ، بل حافظت عليها الجماعات اليهودية المنتشرة فى أنحاء العالم .

فمن ثمت ؛ يستبين للباحث أن مشيئة البقاء كجماعة حيثما كانت ومهما كانت الظروف ، ما برحت منذ عام ٥٨٦ قبل الميلاد تعلو لدى اليهود على ارادة العيش كجماعة بفلسطين فى ظل دولة يهودية : سواء تألفت تلك الدولة بفضل انبعاث مسيح منتظر يجعل منهم سادة العالم وبقيته عبيدا ، أو يقيمها نفوذ يهود التشتت بالتحالف مع الامبريالية والرجعية الغربية .

جذور الأطماع اليهودية

ما كان فى وسع اليهود بعدما ابتلعتهم الامبراطوريتان البابلية والفارسية وتفرقوا هباء بين شعوب الأرض ، أن يأملوا — باستخدام القوة — فى استعادة الحالة التى كانوا عليها قبل تشتتهم : أى وقتما كانت مملكة ((**يهودا**)) تحيا حياة اقليمية مستقلة . واذا كانت الحياة تبدو سقيمة دون أن يبث فى الانسان الفاشل القدرة على انتشال نفسه من حاضر لا يرتضيه، فقد تطلع اليهود فى منفاهم ببابل الى اقامة مملكة داود ، ولكن فى الصورة التى تقع تحت أبصارهم والتى باتوا يألفونها وهم بمنفاهم ؛ صورة لا نظير لها فى ماضى مملكتهم . اذ تجسدت تلك الصورة فى امبراطورية عالمية واسعة الأرجاء يسيطر فيها عنصر واحد من سكانها ، وهو فيها السيد الآمر المطاع وبقية عناصرها عبيد أو أشباه عبيد . وبالأحرى ؛ **تطلع اليهود لاقامة مملكة من ذلك النوع الذى عرف فى عالم الامبراطوريات الكبرى ، وهفت نفوسهم الى أن تصبح أورشليم عاصمة العالم ويكونون هم فيها العنصر المسيطر .**

وظل اليهود ستمائة سنة يسعون لاقامة دولة بفلسطين باستخدام القوة المجردة فكان الاخفاق حليفهم وأورثتهم محاولاتهم العقيمة الدمار والتشتت . فكان أن استبانت لهم استحالة تنفيذ حلمهم السقيم فى اقامة امبراطورية باستخدام طاقاتهم البشرية . وها هنا تطورت شخصية المؤسس المنتظر للمجتمع اليهودى العتيد فأصبح لقبه ((**المسيح**)) عوضا عن ملك . وليس الملك مسيحا بشريا لكنه الاله نفسه يتنازل عن مقامه السامى ليتولى دور ((**المخلص**)) لشعبه المختار بعد أن وضحت استحالة تحقيق الخلاص بجهود هذا الشعب وحدها . ومناط الخلاص اخضاع العالم بأسره لسيطرة اليهود وهكذا ؛ سعى اليهود لالقاء عبء تنفيذ مشروع مستحيل من على كواهلهم الذاتية على كاهل كائن الهى تصورى يقوم شخصيا بتنفيذ المشروع لصالح اليهود وعلى حساب بقية شعوب العالم وأجناسه .

وهنا يكمن سر كراهية اليهود للعقيدة المسيحية . فانها — فى عرفهم — نحلة يهودية مارقة تأثرت بأساليب الوثنيين ، ويعتبرون الأناجيل اضافة أقحمها المسيحيون على التوراة . وان ثمة سببين رئيسيين لعداء اليهود للمسيحية :

الأول — روحانية المسيحية — فانها تنادى بأن مملكة الرب تقع فى الآخرة وليست فى الدنيا . وهذا عكس ما تنادى به اليهودية من أن مملكة الرب فى الدنيا ، وانه تعالى قد اصطفى اليهود دون بقية البشر فوعدهم باقامة دولة تتحكم فى مصائر العالم بأسره ويكون اليهود فيها السادة ، والأمميون (**أى غير اليهود**) العبيد .

الثانى — اعتقاد اليهود بأن الخلاص (**أو الغفران**) يمنحه الرب لليهود وحدهم . ولهذا الخلاص صورة دنيوية تعنى تمليك اليهود رقاب البشر ، وأخرى أخروية تعنى استئثار اليهود بجنة الله وحدهم . فى حين أن

الخلاص عند المسيحية للبشر جميعا وصورته روحية .

ويكره اليهود الاسلام لأنه سلبهم احتكار مبدأ الوحدانية بالاضافة الى عالمية الدين الاسلامى . فالايمان بالله الواحد الأحد الفرد الصمد ليس نعمة اختص الله بها اليهود وحدهم أو أى جنس آخر ، بل هى متاحة لبشر جميعا لا فرق بين عنصر وآخر .



علاقات الشعوبية اليهودية ببقية العالم

كانت مصر أول أمة تصادمت مع اطماع الشعوبية اليهودية ولمست الخطر اليهودى . فكان أن استقر فى شعور المصريين الباطن احساس خطر الشعوبية اليهودية ، فآمنوا ايمانا لا يرقى اليه الشك بضرورة صد الأطماع اليهودية مهما كلفهم الأمر . ولم تتوان مصر فى أية مرحلة من مراحل تاريخها الطويل العريق عن كبح جماح الشعوبية اليهودية .

وتعتبر الطائفية اليهودية ظاهرة اجتماعية شاذة بحسبانها فضلة متحجرة من حضارات بادت وانقضت فى كل مظاهرها . فلقد كانت دولة « يهودا » الاقليمية — ومنها انبثقت الشعوبية اليهودية — واحدة من الطوائف : العبرانية ، الفينيقية ، الأرامية ، الفلسطينية غير أن اليهود أوجدوا لأنفسهم طرازا غريبا من الكيان الطائفى . وفى داخل نطاق هذا الطراز الجديد استعاضوا عن فقدان دولتهم بالاحتفاظ بذاتيتهم فى صورة « تشتت Diaspovo » بين ظهرانى أغلبية أجنبية وفى ظل حكم أجنبى .

وليس رد الفعل اليهودى هذا بالشىء الفريد فى نوعه . فللتشتت اليهودى فى أرجاء العالمين الاسلامى والمسيحى ما يماثله فى تشتت طائفة البارسي فى أنحاء الهند ؛ وتعتبر هى الأخرى بقية متحجرة فرت من موطنها فارس بعد وقوعها فى أيدى العرب واعتناق الفرس جميعا الاسلام عدا هذه الطائفة . وحافظ اليهود والبارسيون كل على ذاتيته بفضل التخصص فى مجالات جديدة من العمل ، لكن لم يكن للتشتت البارسى تلك النتائج الرهيبة التى ما فتىء العالم يعانيها من جراء التشتت اليهودى .

ولقد انتشر اليهود فى العالم المسيحى لتأخره الاقتصادى ابان القرون الوسطى وقتما كان الأوربيون يفتقرون الى الخبرة التجارية والتنظيم ، وقد برع اليهود فيهما وقتذاك . واجتنى اليهود من وراء احتكارهم الخبرة التجارية والادارية أرباحا طائلة أطمعت المسيحيين الأوربيين فى أن يحلو محل اليهود عن طريق اتقانهم الفنون اليهودية المربحة ، فبذلوا جهودا جبارة فى هذا الميدان الاقتصادى الذى كان احتكارا لليهود .

ونشأ صراع اقتصادى بين اليهود والمسيحيين . وفى البادية كان اليهود موضع الكراهية بقدر ماكانوا طائفة لا غنى عنها للمجتمع . لكن حد من سوء المعاملة التى كانوا يلقونها عجز مضطهديهم من المسيحيين عن تدبير شئونهم اقتصاديا بدون الخبرة اليهودية. ثم استحوذت البورجوازية المسيحية الناشئة على قدر كاف من الخبرة والمهارة ورأس المال بث فيها شعور القدرة على انتزاع المكانة التى يحتلها اليهود . وعندئذ استخدمت البورجوازية المسيحية قوتها لتأمين طرد منافسيها اليهود . ولما وطدت البورجوازية المسيحية مكانتها وتمكنت تماما من المهارات التجارية اليهودية ، انتفى خوفها من المنافسة اليهودية فباتت أعظم استعدادا للتعاون مع اليهود للافادة من أساليبهم الاقتصادية لخدمة الاقتصاد القومى المسيحى .

وسرعان ما تلا التسامح الاقتصادى تجاه اليهود الأوربيين تسامح اجتماعى وسياسى للأسباب الثلاثة التالية :

الأول — حطمت حركة الاصلاح البروتستانتى جبهة الكنيسة الكاثوليكية الموحدة والمعادية لليهود . وان هذا الاصلاح — فى حقيقته — لمن

وحى أحبار اليهود لمارتن لوثر . وانبنى على هذه الحركة ترحيب انجلترا وهولندا ابان القرن السابع عشر باللاجئين من اليهود باعتبارهم ضحايا الكاثوليكية الرومانية عدوة هذين البلدين البروتستانتيين . وترتب على هذا أن شارك اليهود ــ بصفة عامة ــ ثمرات روح التسامح فى البلاد الكاثوليكية والبروتستانتية على السواء .

الثانى ــ شيوع الروح الليبرالية . واذا كان كثير من الكتاب التى نادوا بها يهودا بأصلهم ؛ فلم يكونوا مخلصين فى دعوتهم الى الحرية والتسامح ، اذ رنوا للقضاء على كراهية المجتمعات الأخرى لهم بينما أنهم أنفسهم قد ظلوا على تعصبهم البغيض لذاتيتهم اليهودية .

الثالث ــ الدعوة الماركسية . ولقد كان ماركس يهوديا بأصله . واذا كان قد دعا الى العالمية ، فلكى يحطم النزعات القومية وهى الحاجز القوى ضد تغلغل اليهودية وسيطرتها .

ومهما يكن من أمر التسامح الذى تبديه الشعوب على اختلافها تجاه اليهود ؛ فما برح اليهود يصرون على عزل أنفسهم عن المجتمعات الأخرى . وما يزال الانسان المسيحى أو المسلم يجابه تضامنا وثيقا ــ ما سونية ــ يربط اليهود بعضهم ببعض . كما يواجه طموحا يهوديا للمطالبة بالمزايا التى يسبغها المجتمع الموحد على جميع أفراده بما فى ذلك اليهود ، بينما لا يبدى اليهود أى استعداد لمنح غيرهم هذه المزايا .

وهكذا فشلت دعوة الاندماج التى تدعوا اليها قلة من اليهود تنادى بأن تكون العقيدة اليهودية كبقية العقائد الدينية . ومن رأيها أن فلسطين تعجز عن استيعاب اليهود جميعا وأن لا مناص من بقاء غالبيتهم الساحقة خارجها ، وأن فى تمسك اليهود بذاتيتهم القومية داخل الأوطان التى ينتسبون اليها من الوجهة الرسمية يكمن سر كراهية شعوبها لهم ومعاداتها لليهود عامة ، ويمثل هذا الاتجاه فى الولايات المتحدة المجلس الأميركى لليهودية .

وتتخذ اليهودية العالمية من فكرة « عداء السامية » وسيلة لابتزاز الحكومات والأفراد . وتطالعنا فى هذا السبيل اتفاقية التعويضات الألمانية المعقودة فى ١٠ سبتمبر سنة ١٩٥٢ ووافقت فيها ألمانيا على أن تدفع لاسرائيل مبلغ ٧١٥ مليون دولار من البضائع بالاضافة الى مبلغ ١٠٧ مليون دولار تعويضات لأفراد يهود . لكن أثارت هذه الاتفاقية النفوس الألمانية واصبحت عاملا من عوامل انتعاش النازية فى ألمانيا وأججت كراهية اليهود فى تلك البلاد .

واذا ماولى الباحث وجهه شطر مركز اليهود فى البلاد الاشتراكية الأوربية ، طالعة سعى اليهودية العالمية الى اخراج يهود تلك البلاد خشية من ذوبانهم فى المجتمع الاشتراكى . وتحتج اليهودية العالمية بانبعاث العداء للسامية فى تلك البلاد . وتدلل على رأيها بقيام ستالين عام ١٩٤٨ بترحيل الكتاب اليهود الى سيبريا واتهام طائفة من الأطباء اليهود عام ١٩٥٢ بالتآمر على اغتيال الزعماء السوفييت ، وما قيل عن عزمه على ترحيل اليهود جميعا الى سيبريا للتوطن فى اقليم «بيروبيدجان» ذى الحكم الذاتى . وانه وان سمح للكتاب اليهود بمغادرة سيبريا بعد وفاة ستالين ، لكن لا يسمح لليهود فى الوقت الحاضر باصدار صحيفة بلغة يهود أوروبا الشرقية « اليديش » بالاضافة الى تحريم تعليم تلك اللغة بالمدارس مما ينبى ــ كما تقرر اليهودية العالمية عن نية الدولة السوفييتية لاهدار الذاتية اليهودية المميزة وتحويل اليهود السوفيت الى مواطنين عاديين . وتدلل اليهودية العالمية على تآكل الذاتية اليهودية فى الاتحاد السوفييتى بمالاحظه وفد الحاخامات اليهود الأمريكى الى روسيا من توق اليهود فيها لاشباع جوعهم الروحى ــ كما قالوا فى تقريرهم ــ لكن الدولة السوفييتية لا تتيح لهم الفرصة . ولا يجد الجيل الحديث المدارس والكتب التى تبث الذاتية اليهودية المميزة فى عقول اليهود السوفييت ونفوسهم ، كما لا توجد الزعامة التى تجمع حولها هؤلاء اليهود فتحيلهم الى قوة تعان ارادتها ومطالبها . ولا تسمح السلطات السوفييتية بتداول المطبوعات الصهيونية ولا تأذن لأى يهودى بالهجرة من البلاد .

الغاية من انشاء اسرائيل

تستند الشعبية اليهودية على دعامتين :

الأولى ــ التشتيت

الثانية ــ الفيتو

ويمكن للباحث تشبيه الشعوبية اليهودية بقوقعة يحرص حيوانها الكائن بالمحارة على البقاء فيها وعدم مغادرتها الا بالقدر اللازم لمصلحته . فان غادرها تعرض لعوامل التطور التى اما أن تحيله الى كائن جديد أو تقضى على ذاتيته ان لم يتواءم مع البيئة الجديدة .



ويطالع الباحث حقيقة لا تمارى ، مبناها أن الصهيونية قد نشأت فى غمار ايمان أوروبا الغربية بالليبرالية عمليا ، بما تضمنه بين ثناياها من اندماج عناصر السكان على اختلافهم . ويعنى هذا نهاية **المعزل اليهودى ((أى الغيتو))** الذى عاش اليهودى بين ظهرانيه . وفى هذا المعزل أمكن اليهودى كفالة ذاتيته وان لم يحل بينه وبين الاختلاط بالعالم الخارجى بالقدار الذى يتفق ومصالحه المادية . **ثم جاء قيام الاشتراكية فى الاتحاد السوفييتى ودول أوروبا الشرقية ضربة قاضية على نظرية الغيتو .** فلقد أجبر اليهود على الاندماج بسكان البلاد والعمل معهم جنبا الى جنب فى جميع المهن ومنها الزراعة التى يأنف اليهودى الاشتغال بها لأنها تربطه بالأرض فتقضى على ذاتيته المميزة القائمة على حرية الحركة كلما تطلب الحفاظ على ذاتيته التغير والتحول .

فكان أن أصر مفكرو اليهود على ضرورة انشاء دولة اسرائيل لتكون منها ((غيتو)) دولى يحفظ لليهود ذاتيتهم المميزة ويحول دون استيعاب الأمميين ((الجويم)) لهم على طول المدى ، وهو ما جاهدت الشعوبية اليهودية لتلافيه طيلة ٢٥٠٠ سنة .

وتصورت اليهودية الدولية ان انشاء الغيتو الدولى ـ متمثلا فى اسرائيل ـ يحقق لها نفس الأغراض التى كان يحققها الغيتو المحلى ، أى :

أولا ـ الحفاظ على الذاتية اليهودية بطريقة جديدة مدارها أن يكون لكل يهودى جنسيتان : اسرائيلية وترمز لتبعيته الروحية وهى موطنه الأصيل فى نهاية المطاف ، وجنسية البلد الذى يقيم فيه وترمز الى مصلحته المادية الموقوتة . وعندئذ يصدف اليهودى غير المقيم باسرائيل عن الاندماج بمواطنيه ويظل يتطلع الى اسرائيل روحانيا وتتصل بينه وبينها العلاقات بفضل السياحة والزيارات والمؤلفات . وتستفيد اسرائيل من وراء ذلك أموالا تتدفق عليها من اليهودية العالمية دون خطر عليها من اندماجها بالأمميين . وهذا لعمرى تفسير رغبة أقطاب اليهود العارمة فى نقل يهود البلاد الاشتراكية الى اسرائيل لخشيتهم من فقدان ذاتيتهم المميزة على طول المدى .

ثانيا ـ الافادة من التشتت بما لا يؤثر فى معدن الذاتية اليهودية . **وتوهم أقطاب اليهود أن تتولى اسرائيل القبض على ناصية التجارة والمال فى الشرق الأوسط فتتحقق لهم السيطرة على العالم .** وها هنا تصبح الأحلام التى راودت أحبار اليهود ابتداء من عزرا عن صيرورة أورشليم عاصمة امبراطورية يكون فيها الشعب المختار سيد العالم بأسره ؛ تصبح حقيقة واقعة .

وفى سبيل ذلك تتحالف الصهيونية مع الاستعمار العالمى ممثلا فى بريطانيا ومع الامبريالية الأمريكية الخاضعة لنفوذ يهود نيويورك ومع الرجعية العربية التى تتستر وراء الدين لكفالة استغلالها الشعوب لمصلحة الأسر الحاكمة . وكان وعد بلفور ثمرة هذا التحالف الذى تكاتفت على تحقيقه عمليا قوى الاستعمار البريطانى والامبريالية الأمريكية والرجعية العربية .

بيد أن التحدى الذى يمثله قيام اسرائيل فى الوطن العربى قد أبرز الى الوجود استجابة من أروع استجابات التاريخ تتجلى فى اندلاع ثورة ١٩٥٢ بمصر وما تبعها من تحرر جميع الدول العربية من ربقة الاستعمار وسلوكها طريق التقدم والارتقاء . ولا يزال الجيشان الثورى يقرع أبواب قلاع الرجعية والاستعمار بشيرا باقتلاع جذورها من البلاد العربية .

وها هنا تصبح اسرائيل بفضل يقظة الشعوب العربية وزوال حليفيها : الامبريالية والرجعية ((معسكر اعتقال)) لشراذم اليهود وشذاذهم . وذلك مع فارق واحد عن معسكرات الاعتقال المألوفة وهو أن يهود الدول الغربية ـ وبخاصة يهود أميركا ـ يتولون تمويل اعالة سكان هذا المعتقل فيرهق ماليتهم ، والمال

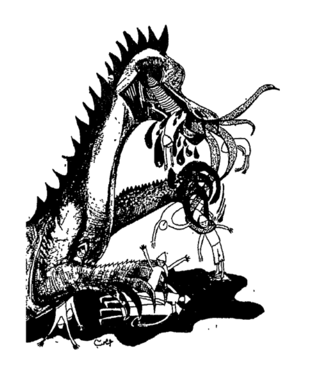
عصب حيــــاة اليهود . فان نضب معين أموال اليهودية العالمية أو ضعفت امكانياتها ، اتجــه يهــود اسرائيل للنزوح عنهــا الى مواطن أكثر استقرارا وأجزل عائدا . فان سولت لسـكان المعتقل الخروج عن الجادة تكفل جراسه بردهم الى الصواب : ان الحيوان الهلامى يجب علينا ابقاءه داخل المحارة الى أن يموت .

لقد فرض الله جل ثناؤه علينــا رســالة مناهضة فريق من البشر حمل يوما ما رسالة التوحيد الخــالدة ثم انجرف أمام الأطماع الدنيوية فضل سواء السبيل ، فأصبحت تسيطر عليه فكرة تدمير بقية البشر لاعلاء شانه وتمكين سلطانه على الأرض متخذا البلاد العربية قاعدة اخضاع العــالم للشعوبية اليهودية وهى أعلى مراحل الامبريالية والتعصب العنصرى والدينى. فبعد أن كان شعب الله الذى حمل رســالته المجيدة أصبح شعب ابليس ويتخذه الشيطان لبلوغ مآربه فى اشاعة الفســاد والبغض بين الناس وتحويلهم عن سبيل المحبة والسـلام . فان مثل الشعوبية اليهودية كمثل ابليس كان طاووس الملائكة ثم جرفه البغض والحسد الى عصيان أمر ربه .

فما أنبلها رسالة نضطلع بها ، والله المستعان.

فؤاد محمد شبل

من رسالة الى چونسون



ماذا يضيرك أن يصوغ الشعب فى فيتنام فجر سعادته
وعدالته
بارادته

لم تشعل البركان فوق حياته وحضارته
أتراه حين يعيش يسلب منك أنفاس الحياة
أتراك سوف تموت ان لم تجترع عرق الجباه
أسمعت عن شىء كهذا فى تواريخ الوحوش
وحش يفاخر أنه قتل الجميع لكى يعيش
حتى الوحوش اذا افترسن ، فلا تتيه بما افترسن !

(عبد الرحمن الشرقاوى)

اسرائيل ..

استعمار ذو ثلاثة أبعاد

● ان اسرائيل تمثل فى الشرق الأوسط كل أنواع الاستعمار الاستراتيجى والاستغلالى والسكنى ، واستحالة أن نفصل بين دورى بريطانيا والصهيونية ، واستحالة أن نفصم صلة اسرائيل بالولايات المتحدة الأمريكية .

● ان المليون لاجىء يلحون فى العودة والأخذ بثأر شهدائهم ، انهم يريدون استرداد اراضيهم وتأكيد كرامتهم ، انهم يحملون هذه المرة سلاحا لا يلين ، يحملونه بقلب ملؤه الايمان والعزم على النصر .

نبدأ موضوعنا بسؤال مباشر عن الاستعمار الاسرائيلى الذى لم يشهد له التاريخ مثيلا ، اذ هو فى تاريخ الاستعمار نفسه نمط فريد ، فنسأل : ترى من أي نوع هو ؟ أم هو مركب من شتى الأنواع ، اجتمعت كلها فى موقف واحد ؟ .

هل كان **استعمارا استراتيجيا يبتغى أصلح المواقع الأرضية للتحكم فيما حوله من بلاد** وما تحته من سلع استراتيجية ــ مثل البترول وما شابهه ؟ .

أم انه **سافر الاستغلال فيربط الاقتصاد المتخلف بعجلته .. بأن يبقى على تخلفه باحتكار الصناعة والتجارة لنفسه ، وفرض الزراعة والتعدين على أهل مستعمراته ؟ .**

أم هو استعمار سكنى بكل طبقاته أو بأعلى مراحله .. يستهدف احلال جنس وافد محل آخر قائم مستقر ــ وذلك اما بقتله وابادته ، أو بطرده ، أو باغتصاب أرضه ؟ .

قد يلاحظ القارىء أنه عند نهاية كل سؤال يبادر متمتما .. نعم هو ذا .. والقارىء محق فى مبادرته .. لأنه يجيب بضمير العربى



جمال بدران

الذى عايش تجربة من هذه التجارب المرة فى ناحية من أنحاء الوطن ، ولأن غبار الركام شديد التماذج الى درجة يستحيل معها عزل ماض عن آخر ، أو تمييز استعمار عن استعمار .

فاذا **ما تجسم هـذا الخليط العجيب من أشكال الاستعمار فى مأساة فلسطين** ، واذا ما أثارت أقدام جنودنا المتحفزة غبار الرمال عند مشارف فلسطين ، واذا ما الحت الرغبة فى ألا يقتصر الغبار المثار على الوقوف وانما فى شق الطريق .. أصبح لزاما علينا أن نحصر آفاق هـذا الخليط المغبر ، لنستجلى حقيقة ما يستندون اليه من عمد ، ونستظهر كوامن طاقاتنا نحن لتعرية العمد .

فهل نعتبر الوجود الاسرائيلى فى فلسطين استعمارا استراتيجيا ؟ .

لنر ... ان موقع فلسطين فى منطقة الشرق الأوسط يضفى عليه الأهمية التى تتمتع بها المنطقة ، فاذا كنا نعتبر أن كل ما يقع جنوبى الاتحاد السوفييتى وغرب الباكستان حتى خط عرض ٣٠ هو الجزء الآسيوى من المنطقة ، وان الجمهورية العربية المتحدة هو الجزء الافريقى منها .. أدركنا مدى سيطرة هذه المنطقة على المداخل الاستراتيجية للقـارات الثلاث .. **آسية وافريقية وأوربة** ، اذ تضم أقصر الطرق البحرية بين الشرق والغرب المتمثلة فى مضيقى البسفور والدرنيل وفى قناة السويس ، وكذلك يحتوى مجالها الجوى على أقصر الخطوط الجوية بين نصفى العالم ..

ومن ثم فان دول هذه المنطقة **تتحكم بحكم موقعهـا فى قلب العالم التجارى والسـياسى والحـربى ، وأصبحت هـدفا ـ فى لحظات ضعفها ـ للدول الاستعمارية تتفنن فى ابتكار القوالب والأساليب للسيطرة عليه واستعماره .**

ولو نظرنا الى فلسطين من داخل المنطقة لوجدنا أنها تطل على شرق البحر الأبيض المتوسط النابض بحركة دولة الساحلية فى كل المجالات ، ولوجدنا أنها تكاد تتوسط المنطقة المتفق على تحديدها بخطى عرض ٣٠ و ٤٠ ، ولوجـدنا أكثر من هذا وذلك أنها خط الدفاع الأول عن

قناة السويس .. ولهذا فان كل من يمتلك زمام الأمور فى هذا الجزء يمكنه التمتع بهـذه المميزات .. هذا فضلا عن اشرافه على الخط الحديدى الذى كان معروفا من قبل باكسبريس الشرق الذى يصل ما بين القاهرة واستامبول حتى باريس .. بالاضافة كذلك الى أنه يسيطر على المنفذ الطبيعى للعراق والأردن الى البحر للملاحة البحرية ، وتزعم المرحوم الرئيس المسلم المتوسط ..

فاذا ما ربطنا بين وحدة العالم العربى ووجود مصر كمركز قوى لهذه الوحدة ، وبين ايجاد حاجز يفصل ما بين المركز وانحـاء العالم العربى . كذلك اذا ما ربطنا بين الوجود المصرى كرسول عربى الى دول افريقية الصاعدة ، وبين ايجاد عامل مهدد يشغل مصر عن الالتفات الى رسالتها الافريقية ... ادركنا حقيقة الهدف الاستراتيجى وأهميته من تخطيط الاستعمار البريطانى لانتزاع فلسطين من العرب بالانتداب ، وتسليمهـا الى عصابات الهاجاناه واشـتيرن والأرجون زفاى ليومى بالتواطؤ والفـدر .. لصنع دولة اسرائيل .

أم ترى نعتبر الوجود الاسرائيلى فى فلسطين استعمارا استغلاليا ؟ .

وللاجابة على ذلك .. لا بد وأن نتمثـل شخصية اليهودى وطبيعته .. فهو فى بدايته التاجر المتجول بين القرى والكفور يحمل سلعته فى جوال على كتفه ، وهو بعدئذ الوسيط بين طرفين أو عدة أطراف من التجار والعملاء نظير جعل معين ، ثم نجده يدير دكانا « للرهونات » والاتجار فى المال نفسه بفوائد وعقارات ، وهو بعـد كل هـذا وذاك رجل المصارف ومحتكر رؤوس الأموال .. **ولهذا فان صورة اليهودى قد ارتبطت فى الأذهان بالتاجـر المستغل .. أما اليهودى الصانع ، أما اليهودى الفلاح .. فلا أثر لهما بين هـذه المجتمعات التجاريـة المغلقة** . فاذا ما عرفنا أن كل مجتمعات اليهود فى دول العالم تمثل مراكز الاكتناز المالى ، وأن كل واحد فى هذه المجتمعات لا يخرج الى العالم الأرحب الا من أجـل تحقيق أكبر قـدر من الربح ، ولا يلبث أن يعود الى حيه المقفل أو **الجيتو** بما حمل أو ربح .. وهـذا معناه أنه يقيم **مجتمعاته على أساس الامتصاص لا المنح أو التبادل** .. وهذا هو ما أثار كراهية بعض الشعوب لهم ، وجعلهم يتخذون مواقف عدائية حيالهم فى بعض الفترات . واذا ما أعـدنا السؤال ان كان فى الامـكان اعتبـار الوجـود الاسرائيلى وجـوداً استعماريا مستغلا .. لقلنا .. لا يمكن أن يتخلوا عن طبيعتهم العريقة ،

ومن ثم نتساءل ماذا يستغلون ؟! .

وقد نتمادى فى دهشتنا وتفاؤلنا .. قائلين ان فلسطين ليس بها من خيرات تستغل غير زراعة الموالح واستخراج البوتاسيوم من البحر الميت !! ومن ثم فهى ليست بالكنز الذى يسيل لعاب الاستعمار الاقتصادى .. أو ما اصطلح على تسميته بالاستعمار الجديد .

لـكننا نسـتدرك قائلين ان الاسـتعمار الاقتصـادى لا يقتصر على سـلب خـيرات المستعمرة ، وانما يجعل منها سوقا لاستهلاك سلعه المنتجة .. ولكن من هم المستهلكون فى فلسـطين ؟!! .

لقد بات الوضع متغيرا تماما فى هذا المكان .. فأبناء المستعمرات الذين يستهدف المستعمر تعويده على سلعه ، واستنفاد مدخراته أولا بأول .. لم يعد موجودا فى فلسطين .. لأن المستعمر صار هو المقيم والمستهلك .. !! ..

فأى نوع هذا الاستعمار الصهيونى ؟!! ..

اننـا حينما نتـذكر أن شـخصية التاجر اليهودى المتجول تبدأ من نقطة الصفر ، وأنه يلجأ الى كل السبل المشروعة وغير المشروعة لخلق أرقام على يسار هذا الصفر .. نفهم فلسفة الامتداد المفلس لاسرائيل الى دول افريقية ، وندرك هدف التسلل الى بترول ايران وتكريره فى معامل حيفا ، ونعرف سبب حرص اسرائيل على الانضمام أو الانتماء الى السوق الأوروبية المشتركة .. ومن ثم نحاط علما **بحلقات الوصل بين الاستعماريين قديمه وجـديده .. لصنع دولة اسرائيل .**

أما اذا أردنا التساؤل حول اعتبار الوجود الاسرائيلى فى فلسطين استعمارا سكنيا .. فهذا هو ما يسـتحق منا وقفـة طويلة فوق هـذه الأكام .. نستعيد الأحداث ، ونرتب نتائجها .. كمقدمة لما هو ماثل أمامنا على الحدود ..

ان النتيجـة الذائعة الصيت هى تلك التى انبنت عليهـا المواقف الرسـمية لبعض الدول وأكسبت الصـهيونيين القـدرة على المطالبـة الرسـمية ــ ولا أقول الشرعية ــ بتكوين وطن

قومى لهم فى فلسطين .. انه ذلك الخطاب ...

« عزيزى اللورد روتشيلد .

يسرنى جدا أن أنقل لكم بالنيابة عن حكومة صاحب الجلالة تصريح العطف الآتى على الأمانى اليهودية الصهيونية الذى عرض على الوزارة فأقرته .

ان حكومة جلالته تنظر بعين الارتياح الى انشاء وطن قومى فى فلسطين للشعب اليهودى ، وستبذل أحسن مساعيها لتسهيل بلوغ هذه الغاية . وليكن معلوما بجلاء أنه لن يعمل شىء من شأنه أن يجحف الحقوق المدنية والدينية التى تتمتع بها الطوائف غير اليهودية الموجودة فى فلسطين ، أو الحقوق التى يتمتع بها اليهود فى أى بلد آخر والمركز السياسى الذى هم فيه .

وأكون ممتنا اذا عرضتم هذا التصريح على الاتحاد الصهيونى ليطلع عليه » .

المخلص

آرثر جيمس بلفور

ولم يلبث روتشيلد أن أعلن الخطاب الذى صار وعدا وعهدا رسميا .. أعلنه على العالم أجمع ، وأخذت الصهيونية تعمل جاهدة ــ من يومها ــ على الحصول على تصديق الدول وتأييدها لتنفيذ هذا الوعد .. فصدقت عليه فرنسا وايطاليا فى شهر واحد عام ١٩١٨ ، وصرح رئيس جمهورية الولايات المتحدة الأمريكية علنا ــ وفى العام نفسه ــ بتأييد هذا الوعد فى خطاب له الى الحاخام ستيفن وايز .

ومن ثم ارتبطت مصالح الصهيونية كل الارتباط بمصالح حلفاء الغرب ، حتى أعداؤهم وقتذاك ــ المانيا والامبراطورية العثمانية ــ حاولتا خطب ود الصهيونية بالموافقة على تكوين مؤسسة رسمية لها تمارس عملها فى فلسطين لكن مزايدتها قدمت بعد الأوان .. فقد كان وعد بلفور قد صدر .. حتى **ان الجنرال اللنبى عندما احتل فلسطين قبل انتهاء الحرب العالمية الأولى .. لم يكد يستقر فى فلسطين حتى جاء وفد من زعماء الصهيونية بزعامة وايزمان الى القدس ، ووضعوا حجر الأساس للجامعة العبرية فوق جبل المكبر .. كاعلان عن عزم الصهاينة على تنفيذ الوعد الانجليزى بكل دقة وكل سرعة .**

ولذلك فان تلك الحرب عندما وضعت أوزارها .. طفت على السطح متناقضات الاتفاقيات والوعود التى كان المستعمر البريطانى يخادع بها ، وكانت مطالب العرب وادعاءات



الصهاينة هى المحك الذى انكشفت عنده حيل الحكومة البريطانية ..

فالصهيونيون .. على الرغم من أنهم لم يكونوا ممثلين لدولة معترف بها فى العالم وقت انعقاد مؤتمر الصلح فى باريس .. فانهم تقدموا اليه بوفد من انجلترة والولايات المتحدة وأوربة .. وكان هدفهم ادخال وعد بلفور ضمن معاهدات الصلح ، **فعارضوا فى ادماج فلسطين بالدولة العربية ، وعارضوا مبدأ الحكم الذاتى الوطنى ، وعارضوا فى تدويلها .. وأسفروا عن وجههم بتفضيلهم حكم بريطانية لهذا الوطن والسيطرة عليه** .. ولا عجب فالصلة بينهما متفق عليها من قبل . أما العرب .. فقد تحدث باسمها فى مؤتمر الصلح الأمير فيصل .. فطالب حلفاء الغرب بالبر بالوعود التى كانوا قد قطعوها لهم وهى .. « التحرير التام الأكيد للسكان الذين كان الأتراك يضطهدونهم منذ مدة طويلة ، وتأسيس حكومات وطنية وادارات تستمد سلطتها من رغبات السكان الأصليين وممن ينتخبونه بمطلق الحرية » .

بل انه زار كلا من فرنسا وانجلترة قبل المؤتمر .. فنصحه الانجليز بضرورة اتفاقه مع الفرنسيين والصهيونيين !!! بأى صفة اكتسبوها حتى يتفق معهم ؟! **لا أدرى !!** .

ومع ذلك فقد وقع بسذاجة على اتفاق مع وايزمان عام ١٩١٩ ، رحب فيه بالهجرة اليهودية الى فلسطين !! لكنه كاد أن يعى .. فاستدرك مشترطا تحقيق الوعود التى وعدت فيها بريطانيا العرب بالاستقلال .. واى استقلال ؟ **لا ندرى !!** .

ومن هو الذى يشترط هذا الشرط .. ؟ .. أبيده مقاليد الأمور فى فلسطين حتى يمنع الهجرة اليهودية أو يبيحها ؟! .. لكنه وافق

على مبدأ الهجرة الى فلسطين على أى حال .. وهو المطلوب . لأن الهجرة شيء مفهوم ومرسوم ، أما الاستقلال فذلك أمر يطول شرحه وتختلف حوله الأقوال .. وفعلا .. نجح وايزمان وفشل فيصل .. حتى تقرير لجنة كنج وكرين — وهو التقرير الذى كتبه هذان الأستاذان الجامعيان بتكليف من الرئيس ويلسون عن دراسة ومواجهة مباشرة مع الأهالى الى العرب فى سورية والعراق وفلسطين — لم ينظر فيـه مؤتمر الصلح .. لا لشيء الا لأنه قال كلمة حق فى صالح العرب .

بل أكثر من هذا .. ففى **مؤتمر سان ريمو عام ١٩٢٠ نظمت شـؤون الانتـداب .. وكان العراق وفلسطين من نصيب الانتداب البريطانى ،** واكتسب القرار صفة رسمية عن طريق عصبة الأمم عام ١٩٢٢ .. **وأظن أن الربط بين العراق كدولة منتجة للنفط وفلسطين كمنطقة مطلة على البحر الأبيض يؤكد ما سبق أن قلنـاه عن الاستعمار الاقتصادى** .. وكانت الطامة الكبرى لموافقة عصبة الأمم على قرار الانتداب كامنة فى اضافة شيء آخر الى بنود الانتداب .. ألا وهو وعد بلفور .. وجعله شرطا تنفيذيا أو واجبا من واجبات الدولة المنتدبة .

ومن مؤتمر سان ريمو ذاك بدأ الكفاح المقدس للشعب العربى فى فلسطين .. فشبت اضطرابات خلال شهر انعقاد المؤتمر معادية للصهيونية .. اغتيل فيها خمسون صهيونيا فى القدس ويافا ، وكشف الانجليز عن حمقهم المركب .. فعينوا أول ممثل لهم السير هربرت صمويل — ذلك اليهودى المتطرف .. عينوه مندوبا ساميا لهم فى فلسطين ، فلم يهن لحظة فى المبادرة الى تنفيذ وعد بلفور ، ووضع أول نسبة للهجرة اليهودية الى فلسطين وهى ١٦٥٠٠ مهاجرا فى العام .. **ولم تتوقف ثورات الشعب العربى طوال ثلاثين عاما من هذا التاريخ حتى موعد حدوث المأساة وسلب فلسطين .**

وكم من مؤتمرات عربية عقدت فى القدس ودمشق وحيفا ما بين عامى ١٩١٩ ، ١٩٢١ وكلها تنفض عن قرارات واحتجاجات صارخة .. ترفض وعد بلفور وتؤكد الوحدة السورية ، وتؤلف لجنة تنفيذية لتوجيه الحركة الوطنية ، أو تشـكل وفدا الى بريطانيـة لشرح قضية فلسطين . لـكنها لم تكن على مستوى الآفاق العالمية فى السياسة وتكتيكاتها .. ومن ثم كانت دهاليز السياسة العالمية ومؤامراتها أقرب الى طبيعة الصهاينة من العرب .

وما كان المجال الحق الذى ينجح فيه العرب غير مجال المواجهة والنزال .. لأنه يعتمد على عامل الاقتناع والايمان بالقضية .. مما يدفع بالعربى الى المصارحة والتضحية .. وهـذا ما حدث بعد سلبية نتائج المؤتمرات .. **فحدث الصدام بين العرب والصهاينة عام ١٩٢٩ داخل حائط المبـكى بالقـدس** .. وظل محتدا لمدة أسبوعين قتل فيهما ١٣٥ صهيونيا واستشهد ١١٦ عربيا . ثم شبت الثورة عارمة عام ١٩٣٦ بعد رفض حكومة العمال البريطانية لمطالب الوفد العربى بوقف الهجرة ومنع انتقال الأراضى الى اليهود وتأليف حـكومة وطنيـة مسئولة أمام مجلس نيابى .. قامت هذه الثورة بعد هذا الرفض بخمس سنوات .. انعقد خلالها مؤتمران عربيـان سـجلا قرارات على الورق فى نابلس والقـدس ، شبت الثورة فدفعت الى تكوين اللجنة العربية العليا لقيادة الثورة .. كانت ثورة عارمة ، أقبل عليها المتطوعون العرب من سورية وشرقى الأردن والعراق .. كانت ثورة واعية ، حددت أساس البلاء وركزت عليه ثورتها .. على الاستعمار البريطانى ذاته .. وهنا برزت حقيقة خفية الى الوجود السياسى .. حقيقة

الصلة بين الرجعية العربية وبين المستعمر ..

فأصـدر الملوك العرب بيـانا مهدئا الى الشعب الفلسطينى الثائر .. اذ يقولون ..

« الى أبنائنـا عرب فلسطين .. لقد تألمنا كثيرا للحالة السائدة فى فلسطين ، فنحن بالاتفاق مع اخواننا ملوك العرب والأمير عبد الله .. ندعوكم للاخـلاد للسـكينة حقنا للدماء .. معتمدين على حسن نوايا صـديقتنا الحكومة البريطانية ، ورغبتها المعلنـة لتحقيق العدل ، وثقوا بأننـا سنواصـل السـعى فى سـبيل مساعدتكم » .

يا لها من صداقة عميقة ، ويا له من عدل !! فأى ألم هـذا الذى حز فى قلب الملوك ليؤثروا حقن الدماء ، وأية مسـاعدة تلك التى وعدوا بها !! يالها من ثقة .

لقد أسفر هذا البيان عن مجيء لجنة بيل الملكية البريطانية ، التى رفضت مسبقا وقف الهجرة اليهودية فقاطعتها اللجنـة العربيـة العليا .. ومع ذلك تمادت فى تأدية مهمتهـا — استنادا الى ثقة السادة ملوك العرب فيها .. وأوصت فى تقريرها — حقـا — بانهاء الانتداب البريطانى ، ولكنها أشارت أيضا بضرورة تقسيم

فلسطين الى ثلاثة أقسام .. دولة يهودية على الساحل والجليل ومثلث من الأرض بين تل أبيب ويافا وبين القدس ، ودولة تحت الانتداب لا يسرى عليها وعد بلفور .. تشمل اللد والرملة والناصرة وشواطىء بحيرة طبرية ، ودولة عربية تضم باقى فلسطين وشرق الأردن .

لذا فان المؤتمر العربى فى بلودان قد انعقد عام ١٩٣٧ بعد اعلان هذا التقرير مباشرة ، وضم وفودا من مصر والعراق وسورية ولبنان وفلسطين والمغرب .. وقرر ..

رفض ومقاومة تقسيم فلسطين واقامة دولة يهودية فيها ، فلسطين جزء من الوطن العربى لا يمكن فصله ، الاصرار على طلب الغاء الانتداب ووعد بلفور وتشكيل حكومة دستورية تضمن حقوق ما للأغلبية للأقلية ، الوقف الفورى للهجرة اليهودية ومنع انتقال الأراضى من العرب الى اليهود .

ومن ثم اندلعت ثورة عربية أخرى ضد البريطانيين والصهيونيين معا .. مما اضطر دولة الانتداب الى عقد مؤتمر لندن عام ١٩٣٩ للدولة العربية على حدة ، وللصهيونيين على حدة .. وأسفر عن صدور كتاب أبيض .. عدلت فيه الحكومة البريطانية عن فكرة التقسيم الثلاثى ، واعترفت بحق فلسطين فى الاستقلال بشرط اشتراك الصهيونيين بعد فترة انتقالية لا تقل عن عشر سنوات ، كذلك خولت مندوبها السامى سلطة منع انتقال الأراضى لليهود ..

لكن الكتاب الأبيض لم يذكر شيئا عن الهجرة اليهودية ووقفها الى فلسطين .. مما يفهم منه اصرار المستعمر البريطانى على اغراق فلسطين بالمهاجرين اليهود تنفيذا لمخطط لديهم .. ومع ذلك رفض الصهيونيون هذا الكتاب بحجة عدم ذكره شيئا عن الدولة اليهودية .. ومن البديهى أن يرفضه العرب وتظل الثورة الفلسطينية شابة الى ما بعد الحرب العالمية الثانية .. رغم محاولات بريطانيا العديدة لتجميد الثورة خلال الحرب .. بالوعود تارة وبالقوة تارة أخرى ، خاصة وان وجود جيوش عديدة بفلسطين خلال هذه الفترة قد ساعد على شل حركة المجاهدين الفلسطينيين .

ولكن ماذا فعل الصهاينة فى هذه الأثناء ؟ ..

حصول على السلاح بشتى أنواعه من هذه الجيوش الموجودة ، استغلال موقف هتلر واضطهاده لليهود وهرب الكثير منهم الى خارج المانيا فى الضغط على انجلترة لفتح ابواب فلسطين لهم ، ابداؤهم الاستعداد للوقوف الى جانب بريطانية فى الحرب ومطالبتهم المتكررة بتأليف وحدات عسكرية صهيونية مستقلة تعد جزءا من جيوش الحلفاء .. واستجاب البريطانيون لهذه الرغبة .. فوافقوا فى البداية على تشكيل فيلق رواد فلسطينى ، ثم ستة أفواج من السرايا الفلسطينية ، وفى النهاية أعلنت صراحة عن تكوين اللواء اليهودى الذى اشترك فى حملة الحلفاء على ايطالية عام ١٩٤٤ .

ولم يكتف الصهيونيون بذلك . . بل **استغلوا الاضطهاد النازى لهم لاستدرار عطف العالم عليهم** ، ولم تفتهم فرصة غرق سفينة المهاجرين اليهود « ستروما » عند الساحل التركى بعد أن رفضت السلطات البريطانية انزالهم الى أرض فلسطين خوفا من اثارة مشاعر العرب .. استغلوا هذا الحادث على المستوى العالمى أكفأ استغلال . ثم انهم أحسوا بما سوف تحتله أمريكا من مركز قيادى فى عالم ما بعد الحرب .. **فوجهوا جهودهم الى الصهيونيين الأمريكيين .. واجتمعت المنظمة الصهيونية الأمريكية عام ١٩٤٢ .. فأقرت البرنامج الذى تقدم به اليها بن جوريون والذى يشتهر ببرنامج بلتمور** .. وهو يطالب بثلاث نقاط ..

أولها .. تأسيس دولة صهيونية تضم فلسطين بأجمعها .

ثانيها .. تشكيل جيش صهيونى .

ثالثها .. رفض الكتاب الأبيض البريطانى ، وفتح باب الهجرة غير المحددة الى فلسطين باشراف الوكالة اليهودية لا البريطانيين .

ومن العجيب أن نجد الرئيس ترومان عام ١٩٤٥ يوجه نداء الى أتلى رئيس الوزارة البريطانية حينذاك .. طالبا السماح فورا بدخول مائة الف لاجىء يهودى الى فلسطين . لهذا وجدنا بريطانية تسارع باقتراح تأليف لجنة تحقيق انجليزية أمريكية لدراسة الموضوع .. ومن باب أولى التخلى عن المسئولية التى خلقت هى مشكلتها ، والقائها على عاتق الولايات المتحدة .. التى كان الصهاينة قد سبقوا الى تنظيم قواهم الضاغطة عليها ..

وتسلمت الصهيونية الأمريكية مقاليد زعامة الصهيونية العالمية .. كى تتمكن من ممارسة الضغط على حكومة الولايات المتحدة ، وعلى ممثلى الحكومات فى هيئة الأمم .

ويبدو انه فى الامكان لكل قارىء لهذا السرد القصير ، فى امكانه استنتاج التكملة الحتمية لهذه القصة ، وما دار منها فى ردهات هيئة الأمم وكواليسها ، ثم ما حدث ازاء المشروعين المقدمين .. والمحصورين حول التقسيم أو تكوين دولة اتحادية بين العرب واليهود ..

وأجازت الجمعية العموميةمشروع التوصية بتقسيم فلسطين مع الاتحاد الاقتصادى .. وذلك بعد تنفيذ قرار بريطانية انهاء انتدابها عام ١٩٤٨ بشهرين .. ومن الطريف أن تطلب الجمعية الى مجلس الأمن مساعدة اللجنة الدولية فى مهمتها لتقسيم فلسطين ، وأن يعتبر كل محاولة لاجراء تبديل فى مشروع التقسيم بالقوة تهديدا للسلم .

فاين هو التقسيم المطبق ؟!! .. لقد نص المشروع الفائز بفضل تأثير الولايات المتحدة الأمريكية .. نص على أن .. تضم الدولة العربية القسم المركزى والشرقى من فلسطين .. فيشمل وادى أزدريلون وبئر سبع فى الجنوب ، والجليل الغربى ، والشريط الضيق على طول البحر الأبيض من مدينة غزة الى الجنوب بحذاء الحدود المصرية حتى خليج العقبة .. فأين هى هذه الحدود الآن ؟! .

على كل حال .. لقد رفض العرب قرار التقسيم لعدم الزامية توصيات هيئة الأمم ، ولأنه لم يؤخذ فيه برأى أصحاب الأمر .. ولم تلبث الهيئة العربية العليا أن أعلنت « ان أية محاولة يبذلها اليهود ، أو أية دولة واحدة أو مجموعة دول ، لتأسيس دولة يهودية فى الأراضى العربية تعد عملا تعسفيا سوف يقاوم بالقوة دفاعا عن النفس » .

وأعلنت بريطانية انهاء انتدابها ، وعارضت دخول اللجنة التى أوصت الجمعية العمومية بتشكيلها ، **وفى يوم اعلان انتهاء الانتداب نفسه .. أعلن المجلس المنعقد فى تل أبيب تكوين دولة اسرائيل ، وبعد الاعلان بساعات أعلن ترومان اعترافه بها ..** فكان بذلك تعرية فاضحة لحقيقة الرابطة بين الحركة الصهيونية وبين كل دولة مستعمرة .

فماذا حدث بعدئذ ؟ .. دخلت جيوش الدول العربية أرض فلسطين .. وكانت الحرب ..

ثم ماذا .. ؟ .. لاداعى لترديد شىء نقف الآن خارج حدوده .. نقف ومعنا مليون لاجىء فلسطينى .. شردتهم عصابات دولة اسرائيل .. نسفت قراهم غير المحصنة عن آخرها ، **ذبحت كل من بقى من العرب فى قرية دير ياسين ، قامت باقسى الأعمال الوحشية فى حيفا ويافا وخان يونس وكفر قاسم ..** الى درجة تستثير ضمير **أرنولد توينبى ..** فيكتب عن هذه الأعمال الاجرامية التى لم يشهدها التاريخ من قبل وفى مؤلفه **« دراسة التاريخ »** .. كل ذلك من أجل اخلاء الأرض للمهاجرين ـ أو بالأصح للمستعمرين الجدد .. ومع ذلك تجد من الولايات المتحدة تأييدا وتلقى منها اعترافا ومساندة .. لصنع دولة اسرائيل .

فاى نوع من الاستعمار هى ؟! .. أقولها بملء الفم .. **ان اسرائيل تمثل فى الشرق الأوسط كل أنواع الاستعمار .. الاستراتيجى والاستغلالى والسكنى ..** تمثل قمة مراحل الاستعمار وأبشعه .. تمثل المخطط والهدف .. تمثل الوسيلة والغاية .. المخلب والوحش .. **استحالة أن نفصل بين دورى بريطانيا والصهيونية ، واستحالة أن نفصم صلة اسرائيل بالولايات المتحدة الأمريكية ..**

اذن .. ما هو دورنا الآن ؟ . بماذا يأمرنا حاضرنا ؟ .. حاضرنا المشرق ..

ها نحن تناسينا متناقضاتنا ، وأحكمنا حلقة الحصار حول هذا السرطان المستفحل ، وأمكننا أن ننمى قوانا ونشحذ هممنا ، واستطعنا أن ننظم خططنا وخطواتنا ، وسلكنا المجال الدولى على مستوى المسئولية العالمية وكفاءة الاستعداد السياسى ، والتفتنا الى نسيجنا الداخلى نبنى فيه أنفسنا وننمى من انتاجنا .. فما الذى يبقى ؟ .. ان المليون لاجىء يلحون فى العودة والأخذ بثأر شهدائهم ، انهم يريدون استرداد أراضيهم وتأكيد كرامتهم ، انهم يحملون هذه المرة سلاحا لا أثر للخيانة فيه ، يحملونه وقد ازدادت أذرعتهم صلابة ودربة ، يحملونه بقلب ملؤه الايمان بالنصر والعزم على تحقيقه .. فما الذى يبقى ؟ ..

ان البحث عما ننتظره .. يجعلنى اتذكر خطابا رنانا لوزير الخارجية الأمريكية عام ١٨٩٥ ريتشارد أولنى .. عندما نشب نزاع بين أمريكا وانجلترة حول الحدود بين جيانا البريطانية وفنزويلا .. اذ صاح يومها يقول ..

« ان للولايات المتحدة اليوم ـ من الناحية العملية ـ السلطان على هذه القارة ـ يقصد طبعا قارة أمريكا اللاتينية ـ وان حكمها قانون

مفروض على الرعايا القاطنين فى نطاق سلطانها ، لماذا ؟ انه لا يعزى الى مجرد الصداقة الخالصة أو حسن النيـة ، انه ليس مجرد تقدير لسمو خلقها كدولةمتحضرة ، انه لا يعزى لما تتميز به ــ فى ثبات ــ معاملات الولايات المتحدة من حكمة وعدل واستقامة .. ولكن لأنه يرجع الى مواردها التى لا حد لها » .

انه أصرح تصريح لوزير خارجية .. ضرب بالصداقة وحسن النية عرض الحائط ، والقى بالحكمة والعدل والاستقامة جانبا .. ولم يعترف بشىء الا بوفرة موارده وحصانة موقعه وقوته .. عملا بمبدأ مونرو فى فرض الحماية على دول أمريكا الجنوبية ..

ولكن مالى تذكرت هذا الخطاب فى تلك الآونة ؟! اننا نقف على حدود وطن سليب منا فى الشرق الأوسط ، وليس فى أمريكا .. واننا نطالب بتطبيق قرارات هيئة الأمم المتحدة فى النصف الثانى من القرن العشرين .. لا مبدأ مونرو أو اتفاقية استعمار بين دولتين مختلفتين فى القرن التاسع عشر .. فهل تقدم بنا الزمن ؟ أم ماذا ننتظر ؟ لا يسعنى الا أن أردد قول الفيلسوف **ياسبرز** عن مستقبل الانسانية فأقول معه « ان أى انسان عاقل يرفض التسليم بأن هذه الأحداث هى ثمرة تطور حتمى .. فهذه الاحتمالات بما تنطوى عليه من مخاوف وآمال .. لا يصح أن تكون لنا قيودا وأغلالا .. وانما توجب أن يكون النداء الموجه الينا بالحاح أشد .. هو .. الينا وحدنا يرجع الأمر فى أن تصبح هـذا أو ذاك . »

جمال بدران

من رسالة الى جونسون

وطنى المعارك والحضارة والأمل

وطنى هو النور الذى غمر العصور ولم يزل

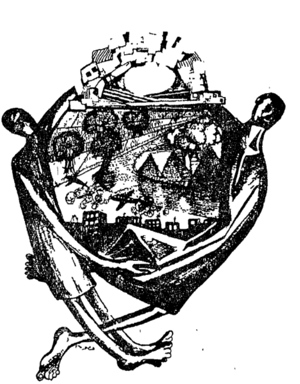
وطنى هو الفجر الجديد

وطنى هو التاريخ والمستقبل الوضاح والزمن السعيد

وطنى هو المأساة مثقلة بما صنع التسلط والتحكم عبر العصور

وطنى هو الفلاح .. والبسطاء صناع التقدم والمصير

(عبد الرحمن الشرقاوى)



لن تبقى إسرائيل

> **● « ان قطعة من الأرض العربية فى فلسطين قد أعطيت من غير سند من الطبيعة او التاريخ لحركة عنصرية عدوانية ، ارادها المستعمر لتكون سوطا فى يده يلهب به ظهر النضال العربى ، اذا استطاع يوما ان يتخلص من المهانة ، وأن يخرج من الأزمة الطاحنة ، كما ارادها المستعمر فاصـــلا يعوق امتداد الأرض العربية ويحجز المشرق عن المغرب » .**
>
> **الميثاق**

وبيع عام ١٩٥٠ ... بعد المأساة ، أجتمع ممثلو حكومات انجلترا وفرنسا والولايات المتحدة ، وأصدروا بيانا بعزم حكوماتهم على صـــيانة الأوضاع الراهنة فى الشرق الأوسط ، والمحافظة على الحدود الحالية لدول المنطقة .

كانت اتفاقات الهدنة قد عقدت قبل شهور ... وظن اليهود ــ وشـــاركهم فى هذا الظن آخرون ــ ان ستبقى اسرائيل !!

... ولكن : هل ستبقى اسرائيل ؟؟ .

لم يكن قيام دولة اسرائيل سنة ١٩٤٨ نتيجة مباشرة للحركة الصهيونية فحسب ، وانما هو نتيجة مباشرة لنمو هذه الحركة ، ولارتباطها العضوى بحركة الاستعمار العـــالمى . فالحركة الصهيونية أعلنت رسميا فى مؤتمر بال ســـنة ١٨٩٧ ، وكانت فى ذلك الحين أوهاما أكثر منها واقعا ملموسا ... وبعد ذلك بسنوات كان التطاحن بين قوى الاستعمار العتيدة ، ممثلة فى انجلترا وفرنسا ، وقوى الاستعمار الوليدة ، ممثلة فى المانيا قد احتدم بوضوح ، فعقد مؤتمر استعمارى سنة ١٩٠٧ ، الغرض منه وضع سياسة موحدة ازاء أحلام التوسع الألمانى ، ومن أجل المحافظة على الأسلاب الاستعمارية مستقبلا .

ويبدو ان خبراء الاستعمار تنبهوا الى امكان قيام حركات وطنية فى منطقة حضارية عريقة ، تستعيد كل ما سلب من قبل ، وتضيع جهود سنوات عديدة من تاريخ الاستعمار .

... لذلك فقد قرر المؤتمر « ضرورة العمـــل لاقامة حاجز بشرى قوى وغريب عن المنطقة ، لفصل جزئها الافريقى عن جزئها الآسيوى ، فى منطقة البحر المتوسط ، بحيث يكون هذا الحاجز قوة صديقة للاستعمار وعدوة لسكان المنطقة .

... من هنا ، وليس من سنة ١٩١٧ بدأ التحالف بين الاستعمار وبين الصهيونية العالمية .

وقد أشـــار **الميثاق** الى هذه الحقيقة بوضوح حين قال :

« ان قطعة من الأرض العربية فى فلسطين قد أعطيت من غير سند من الطبيعـــة او التاريخ لحركة عنصرية عدوانية ، أرادها المستعمر لتكون سوطا فى يده يلهب به ظهر النضال العربى ، اذا استطاع يوما ان يتخلص من المهانة ، وأن يخرج من الأزمة الطاحنـــة ، كما ارادهـــا

عبــــــاده كحيــــــلة

المستعمر فاصلا ، يعوق امتداد الأرض العربية ويحجز المشرق عن المغرب » .

وتوالت الأحداث بعد ذلك سريعا . وكان الصهاينة قد استقر عزمهم على أن يتخذوا فلسطين وطنا لهم ، وبدءوا يبحثون عن القوى الاستعمارية التى من الممكن أن تقف بجوارهم ،وتؤيدهم فى مطالبهم المزعومة .

وذهب زعيمهم هرتسل الى المانيا ، وكان قيصرها غليوم يتبع فى ذلك الحين سياسة « **الزحف نحو الشرق** » ، بعد أن لم ينجح تماما فى سياسته الافريقية . لكن « غليوم » كان صــــديقا للدولة العثمانية التى رفض سلطانها عبد الحميد انشاء مستعمرات لليهود فى فلسطين .

عندئذ ... لم يجد الصهاينة الا بريطانيا صديقة لهم وحليفـــــة ، وبدأ زعيمهم الجــــديد وايزمان اتصالاته بالساسة الانجليز ، وبخاصة اللورد بلفور الذى أصبح وزيرا للخارجية ، حيث حظى منه بالتأييد . وقد ساعد على هــــذا أن كتشنر كان من رأيه أن فلسطين موقع استراتيجى هام للدفاع عن قناة السويس .

كتب وايزمان فى سنة ١٩١٤ يقــول « من الممكن ان نقول : أنه اذا وقعت فلسطين فى دائرة النفوذ البريطانى، فانه من الممكن أن توجد فى تلك البلاد خلال الثلاثين عاما القادمة مليون يهودى أو أكثر ، يشكلون حرسا فعالا لقناة السويس » .

وصدر وعد بلفور فى ٢ من نوفمبر سنة ١٩١٧ .

.. ولم يكن صدور هذا الوعد نتيجة للتحالف بين الصهيونية **والاستعمار القديم فحسب** ، وانما كان **أيضا نتيجة** للتحالف مع **الاستعمار الجديد** الممثل فى الولايات المتحدة ، ولم يكن هـــذا الوعد ليصدر ، **لولا الموافقة** الصريحة من الرئيس الأمريكى ويلسون عليه .

وانتهت الحرب ... وعقد مؤتمر للصلح فى فرساى وجاءت وفود البلاد الصغيرة الى باريس ، **تطلب تحقيق** الأمانى القومية التى سبق أن صرح بها الرئيس الأمريكى فى نقاطه الأربعة عشرة المشهورة !! .. لكن هذه الشعوب أصيبت بخيبة أمل شديدة فى الوعود الأمريكية البراقة ، وانهارت أحلامها أمام التواطؤ الاستعمارى للدول الكبرى ، التى كانت تشكل القوة المسيطرة على المؤتمر وعلى عصبة الأمم فيما بعد .

ولكن ماذا كان وايزمان يفعل فى ذلك الحين ؟! .

تشكل وفد صــهيونى برياسته ، ذهب الى باريس ، ونال موافقة الدول الكبرى – وبخاصة **بريطانيا** – على تنفيذ ما جاء فى وعد بلفور . ونص صك الانتداب على الآتى :

« تكون الدولة المنتدبة مسئولة عن وضع البلاد فى أحوال سياسية وادارية واقتصادية ، تضمن انشاء الوطن القومى اليهودى ... »

اذن . فقد تمت المؤامرة ... وبدأ طوفان من الهجرة اليهودية ـ تحرســه الحراب الانجليزية ـ يأتى الى فلسطين ، وبقى بعد ذلك أن تمارس الدولتان الكبيرتان أنواع الضغط ، من أجل ابراز اسرائيل الى حيز الوجود ، ثم المحافظة عليها بعد قيامها . وقد تجلى هذا بوضوح فى تدعيم الوكالة اليهـودية ، وجعلهـا « دولة داخل الدولة » ، ثم ممارســة هذه الوكالة اسلوب العنف والارهاب مع الآمنين العرب .

اسرائيل طفل الامبريالية العالمية

ثم عملت الـدول الـكبرى على كسب العطف على اليهود ، وانتهزت ما جـرى لهن على أيدى النازيين ، لتحقيق هذه الغاية ... وكانت المهزلة التى وقعت فى أروقة الأمم المتحدة ، حين أجهضت الامبريالية العالمية بزعامة الولايات المتحدة هذه الأصوات التى ارتفعت تؤيد حق العرب الشرعى فى فلسطين .

من كل هذا ... ومن غيره . يتضح أن اسرائيل كانت وليدة مرحلة من مراحل الاستعمار فى العالم ، عندما كانت الدول الكبرى تهدف الى اقامة فاصل بين بلدان الشرق الأوسط ، يمنع الحـركات التحررية فيهـا ، ويكون « رأس جسر » على طريق المصالح الامبريالية فى المنطقة .

واذا كان الاستعمار بدرجاته المختلفة هو أعلى مراحل الرأسمالية ، فان اسرائيل تفقد المبرر الأساسى لوجودها ، باحتضار الوضع الاستعمارى فى المنطقة العربية وفى العالم جميعه ، وهو أمر واضح تماما ، فى ضوء الظروف الدولية التى توالت سريعا بعد الحرب العالمية الثانية .

نضيف الى هذا ، أنه اذا كان قد وجد حلف منظور بين اسرائيل وبين قوى الاستعمار فى الغرب لفترة ، فان هذا لا يعنى بالضرورة بقاء هذا الحلف فترة أخرى على نفس المستوى السابق ، بسبب التناقضات الناشبة بين قوى الاستعمار ، وبسبب الاحوال الدولية المتغيرة التى تجعل أصدقاء اليوم أعداء على المدى القريب أو البعيد .

ولدينا أمثلة عديدة على تغير العلاقات الدولية لصالح القضايا العربية ، وأبرز مثال على هذا هو اعتراف الاتحاد السوفييتى بشرعية الحق العربى فى فلسطين ، ومساندته العميقة لنضال الشعب المصري في سنة ١٩٥٦ .

ويسوقنا الحديث هنا الى شرح موقف **شعوب العالم الثالث** ، والدول الآخذة فى طريق النمو ، وهى أساسا دول حديثة العهد بالتخلص من الاستعمار سياسيا ، أو سياسيا واقتصاديا معا . وجانب من هذه الدول اتخذ الاشتراكية نظاما أساسيا له ، وجانب آخر ذو واجهات رأسمالية ، لكن قطاعات عديدة من الشعب تناضل من أجل تحقيق **الثورة الاشتراكية** .

المهم هنا ملاحظة **موجة الكراهية لدى هذه الشعوب تجاه اسرائيل** بسبب التدخل الواضح لهـا فى الحركات المضادة ، ومساندتها للوجود الاستعمارى فى أفريقيا ، وفى التروستات والكارتلات الامبريالية . ولا شك أن شعوب هـــذه القارة ، وشعوب العالم الثالث كلها لن تنسى لاسرائيل هذا الدور .

وقد حاولت اسرائيل مداراة موقفهـا هـــذا بانشاء **«المعهد الافريقى الأسيوى للدراسات العمالية والتعاونية»** . بتل أبيب فى ســـنة ١٩٦٠ ، يأتى اليــه أبنـــاء آسيا وافريقيا ... لكن حقيقة هذا المعهد لم تلبث أن اتضحت ، فهو تابع للهستدروث Histadruth **(اتحاد العمال اليهودى)** يعمل من خلال مخطط سياسى معين ، يهدف الى كسب صداقة شعوب آسيا وافريقيا .

ولم تقف المواجهة الآسيوية الافريقية لاسرائيل ، عند حـد النظر فحسب ، وانما تطورت الى التنديد بأعمالها العدوانية فى الأمم المتحـــدة ، وفى المؤتمرات الآســيوية الافريقية ومؤتمرات عدم الانحياز ... ثم أخيرا المقاطعة الاقتصادية ، وقطع العلاقات الدبلوماسية معها .

أداة استعمارية وأداة عنصرية

على أن موقف شعوب العالم من اسرائيل ليس « **فقط** » لانها اداة **استعمارية** ، وانما لانها أداة **عنصرية أيضا** . وليست العنصرية شيئا جديدا فى طبيعة اليهود ، **لانه** موجود فى كتبهم المتوارثة ، فقد ورد بالتلمود .

« نحن شعب الله فى الأرض ، يســـخر لنا الحيوان الانسانى ، وهو كل الأمم والأجناس ، سخرهم لنا لأنه يعلم أننا نحتـــاج الى نوعين من الحيوان ، نوع أعجم كالدواب والانعام والطير ، ونوع كسائر الأمم من أهل الشرق والغرب . ان اليهـــود من عنصر الله كالولد من عنصر أبيه ، ومن يصفع اليهودى كمن صفع الله ، يباح لاسرائيل مال أيا كان ، وان أملاك غير اليهود كالمال المتروك يحق لليهودى أن يمتلكه » .

وفى **بروتوكولات حكماء صهيون** جاء ما يلى :

« وعندما نصل الى مملكتنا يصبح من غير المرغوب فيه لدينا وجود عقائد غير عقيدتنا ، وعلى ذلك يتعين علينا جميعا أن نكتسح جميع أديان والعقائد الأخرى جميعا . واذا كان هذا يؤدى الى وجود ملحدين ينكرون وجود الخالق ، فهذا مالا يتعارض مع وجهة نظرنا ، ويعتبر فى ذاته مرحلة تطور وانتقال » .

ولم نذهب بعيدا !! فقد ورد لديهم : ليمت جميع الناس ، ويحيا اسرائيل وحده .

القضية هنا ليست قضية عرب ويهود فحسب ، وانما هى قضية العالم كله ... مثل هده الأيديولوجية العنصرية الكريهة لا تستحق أن تعيش ، ولا يمكن أن تعيش ... **انها بقايا متحجرة ، تسجل أشكالا قديمة للحياة ، وجدت فى الأزمنة البعيدة على حد تعبير توينبى .**

هذا الموقف الذى اتخذه اليهود فى كتبهم ، طبقوه فى معاملاتهم مع غيرهم من الأمميين ، ليس فقط فى دير ياسين ، وانما بدءوه مع الرومان ، فدمروا هيكلهم وشتتوهم سنة ٧٠ م ، وبدءوه مع المسيحيين ، بتآمرهم على السيد المسيح ، وبدءوه مع المسلمين ابان غزوة الأحزاب ... وكان آخر دور لهم لعبوه فى السموع سنة ١٩٦٧ ، وهم يشرعون الآن فى استكمال هذا الدور .

ان قيام اسرائيل يتنافى مع المفاهيم السياسية الحديثة ، لأن هذه المفاهيم قد استقرت منذ القرن التاسع عشر على نظرية القومية العلمانية ، بل ان هناك اتجاها واضحا فى الغرب نحو العالمية ... اذن فالأيديولوجية التى قامت على أساسها اسرائيل متخلفة عن القرن التاسع عشر فضلا « عن » القرن العشرين .

ونفس الصهيونية كدعوة عنصرية عدوانية تصطدم مع الدعوات القومية الأخرى ، ومع السيادة الوطنية للدول ، **فاسرائيل تعتبر اليهود المقيمين خارجها من مواطنيها ، وتحاول أن تجعل الولاء الأول لهم يتجه اليها .** وقد حدث الاصطدام فى هذه النقطة بالذات لا بين اسرائيل ودول العالم الأخرى فحسب ولكن بين اليهود أنفسهم أيضا ... ذلك ما حدث منذ سنوات بين ابن جوريون وناحوم جولدمان رئيس المنظمة الصهيونية العالمية .

الأوضاع العالمية اذن تلعب دورا كبيرا فى ازالة المبرر الأساسى الذى قامت عليه دولة اسرائيل .

أن ثورات التحرر فى العالم كله ، وتقدم الزحف الاشتراكى على حساب القلاع المنهارة للراسمالية والاستعمار ، قد جعل المد ينحسر لحساب القضية العربية .

التمزق الحضارى داخل اسرائيل

ان كثيرا من مفكرى الغرب الذين سبق أن أعلنوا تأييدهم لاسرائيل ثم يلبثوا أن تحولوا عن موقفهم أو أنهم بدءوا يعيدون النظر فى هذا الموقف .

والاعتبارات الأخرى داخل اسرائيل لها دورها أيضا فى حسم الموقف بشكل يجعل المجتمع الاسرائيلى يتمزق من الداخل .

هذا التمزق يتضح اذا عرفنا أنه بعد تدفق سبعمائة ألف يهودى على اسرائيل خلال السنوات الأربع التى تلت النكبة ، نجد أنه ابتداء من سنة ١٩٥٢ خفت حدة هذه الهجرة ، حتى لم يزد عدد المهاجرين الى اسرائيل - برغم الاغراء والتحديد - على عشرين ألفا سنويا ، بل بدأ تيار هجرة مغاير الى الأوطان الأصلية ، أو العالم الجديد .

وقد ارتاعت اسرائيل لهذه الظاهرة ، **وحاولت جذب أكبر عدد من المهاجرين اليها ، ليكون هذا مدعاة لاستقرارها ، لكنها لم تنجح بسبب استقرار النظام الاشتراكى فى الاتحاد السوفييتى وشرق أوربا ، وهى المنطقة التى تمثل أكبر تجمع يهودى فى العالم** ، وانتعاش أحوال اليهود الاقتصادية فى الغرب ، وبخاصة فى الولايات المتحدة . وقد زاد من خطورة هذه المسألة على أمن اسرائيل فشل أولى محاولات التوسع فى سنة ١٩٥٦ ، ولم يعد لليهود أمل فى أن يضموا الى بلادهم الضيقة الأراضى التى تاه فيها قوم موسى فى الزمن القديم .

وقد ترتب على ذلك أن الزيادة فى تعداد اسرائيل تأتى أساسا ، وبالدرجة الأولى من الزيادة الطبيعية التى يتدخل فيها عامل هام ، وهو الانجاب غير الشرعى كنتيجة مباشرة للانحلال الخلقى الذى يعيشه المجتمع الاسرائيلى .

وترتبط مشكلة الهجرة الى اسرائيل ، والهجرة من اسرائيل ، بمشكلة أخرى ، وهى **مشكلة الزراعة** ، وكلا العنصرين - الهجرة والزراعة - يشكلان بعدين هامين فى الاستقرار داخل اسرائيل . **فان تكوين العقلية اليهودية منذ العصور الوسطى يمنع اليهودى من الزراعة ،** حيث أن قطاع المال والتجارة هو القطاع الوحيد الذى برع فيه

اليهود ، والذى عن طريقه أرادوا تأكيد ذاتهم وشراء القيم والأخلاق ، والذى عن طريقه أيضا اكتسبوا عداء الشعوب التى عاشوا بينها .

وتتضح الصورة لدينا حين نعرف أن الفئة الوحيدة من اليهود التى تمارس الزراعة ـ يهود بولندا ـ وهؤلاء لم تجىء منهم هجرة كبيرة ، الا فى عهد النازية ... وقد هبطت نسبة هجرتهم الى حد بعد التحول الاشتراكى الذى حدث فى أعقاب الحرب العالمية الثانية :

بل أن مؤرخا يهوديا يقول : « **انه لا يوجد عامل مناجم يهودى واحد فى روسيا ولا فى أمريكا** » .

وقد بدأ اتجاه اليهود نحـــو التجارة ، ونحو عدم ممارسة عمليات الانتاج الأساسية ـ الزراعة والصناعة ـ قبل أن يأتوا الى مصر ، ولم يحدث برغم أن اقامتهم بها زادت على القرنين ، لم يحدث أنهم مارسوا الزراعة ، ولم يحدثوا تأثيرا كبيرا فيها حين غادروها ، هـــذا مع الاشارة الى أن البيئة المصرية بطبيعتها قد امتصت الأقوام الأخرى التى وفدت اليها قبل اليهود وبعد اليهود .

ثم حدث الشتات سنة ٧٠م ، وعاش اليهود فى مجتمع العصور الوسطى تجارا ، وكانت كلمة يهودى Judaeus تعنى فى تلك العصور أوترادف كلمة تاجر Mercator وعندما كتب شكسبير مسرحيته الشعرية « تاجر البندقية » جعل هذا التاجر هو شيلوك اليهودى .

فى تلك العصور عاش اليهودى فى أحياء (أو حارات) Ghetto خاصـــة بهم ، لا يهتمون بأحـوال الناس ، ولا بأحوال الدولة الا فيما يتصل بقضاء مصالحهم الذاتية . **ففكرة المواطنـة لم تكن واضـحة لديهم ، أو قل انها لم تكن موجودة** عندهم ، ولا أظن أن الوضع تغير الآن . وهم لم يهتموا بالاستقرار ، ساعد على هذا موقفهم من الأمميين « الجوييم » ، وهم كل الناس من غير اليهود . وقفوا منهم موقف التعالى والكبرياء مضافا اليـــه موقف الاستغلال وتجارة الرباء ، مما أدى الى ردود فعل عنيفة من الآخرين ، كان آخرها ما قامت به النازية فى الثلاثينيات .

لكل هذا فان المحاولات المستمرة من اسرائيل ، من أجل جلب اليهود اليها لم تنجح كما كانت تتصـــور . كما أن محاولاتها من أجل خلق الفلاح اليهودى لم تنجح أيضا . واذا كانت قد حاولت هذا فى المزارع الجماعية Kibbuts فانهـــا أضافت الى مسئوليات هـــذا الفلاح مسئولية أساســـية ترضى نزعة العـدوان عنده ، وهى المسئولية العسكرية .

على أن الزراعة التى تمارس الآن فى اسرائيل ليست هى الزراعة التى تكفى اعاشة دولة .

ووجه آخر لتأصل الطبيعـــة التجارية والمالية عنـد اليهودى ، **فهـو لا يستطيع أن يعيش داخـل مجتمع من اليهود ، لأن نزعة الاستغلال عنده لا تجد تفريغا لها الا وسط مجتمع من غير اليهود** . لذا فان اسرائيل كانت ـ ولا تزال ـ تطمع فى أن تكون حارة (جيتو) داخل مجتمع من العرب (الدول العربية) ، تعيش على استغلال هـــذا المجتمع !! ... وهو أمر لم يتحقق ، ولا أظن أنه سوف يتحقق .

لكل هذا فان الأوضاع الاقتصـــادية العامة فى اسرائيل تجعلها تعتمد بصفة أساسية على المعونات الأجنبية التى تأتيها من الخارج ، وقد بلغت هذه المعونات خلال الفترة من ١٩٤٩ حتى ١٩٦٢ أكثر من خمسة آلاف مليون دولار . وكانت تأتى من ثلاثة مصـــادر أساسية هى ، المعونات الامريكية ، وأموال الصهيونية العالميـــة ، والتعويضات الألمانية ... ومن هنا يبدو الترابط الواضح بين اسرائيل وبين الامبريالية العالمية .

واذا كان قد وجد فيض هائل من المعونات ، تأتى الى اسرائيل فى بداية عهـــدها ، فانه لم يلبث أن بدأ يفيض فى السنوات الأخيرة ، نتيجة لانتهاء التعويضات الألمانية ، وتحولها الى معونات وقروض تقل فى المستوى العـــام عمـا كان يأتى الى اسرائيل من قبـــل . كما أن ممولى الضرائب فى أوربا وأمريكا لن يستطيعوا أن يساهموا فى بقاء اسرائيل الى الأبد .

وقد تنبهت اسرائيل الى هذه الحقيقة ، وشرعت منذ سنوات فى برنامج يعرف « **بالسياسة الاقتصادية الجديدة** » أعلن فى ٩ من فبراير سنة ١٩٦٢ . وقد كانت هذه السياسة تهدف الى التصدير ، وخفض قيمة الجنيه الاسرائيلى ، والسيطرة على التضخم النقدى واطراد ارتفاع الأسعار ، وخفض الاستهلاك . وقد حدث نوع من الانتعاش سنة ١٩٦٤ ، لكنه كان انتعاشا وقتيا ، لم يلبث أن ذاب وسط الأزمة الاقتصـــادية الطاحنـــة . **وتعـانى اسرائيل الآن البطالة ، والعجز فى ميزان المدفوعات ، وارتفاع نسبة القروض ، فضلا « عن » فشلها فى تحقيق خطة التنمية** .

وقد كان فى بداية العهـــد لقيـــام هـــذه الدولة المزعومة بعض الاستقرار فى الاقتصاد الاسرائيلى ، لكنه كان يرجع أساسا الى فيضان المعونات الأجنبية الهائل ، الى جانب أملاك العرب الذين غادروا أرضهم ابان الحرب ، وتقدر هذا الأملاك الآن ببلايين الدولارات .

الموقف الموجه فى مواجهة اسرائيل

هـــــذا هو الموقف داخل اسرائيل ... ولكن أين هو الموقف العربى ؟ .

الحقيقة أن **العامل الهـــام والحاسم فى تحديد أبعاد المستقبل هو موقف الجبهة العربية الصلب من القضية الفلسطينية فى دورها الجـديد ... وهو أمر واضح تماما لنا جميعا .. فالجبهـة العربيـــة بزعامة الرئيس جمال**

عبد الناصر سنة ١٩٦٧ غير الجبهة العربية سنة ١٩٤٨ . والقيادة العربية التى كانت فى الماضى مفككة تحكمها مصالح برجوازية ــ اقطاعية بالدرجة الأولى ، أصبحت الآن أكثر تماسكا ، تزداد قوة يوما بعد يوم ، وخاصة بعد تعاظم هذه القوة فى الجمهورية العربيـــة المتحـدة ، ونجاح القوى التقدمية العربية فى أن تكسب كل يوم موقعا جديدا ، وابراز **الكيان الفلسطينى ممثلا فى جبهة التحرير الفلسطينية** ، كطليعة مناضلة ، تقـود الشعب الفلسطينى على طريق العودة ... كل هذا فى وقت بدأ الموقف الدولى ينحسر لصالح القضايا العربية .

نضيف الى هـذا أن **القومية العربية أضحت عقيدة** أساسية للشعب العربى ، زاد من قوة هـذه العقيدة ووضوحها ، ترابطها بقضايا الحرية والاشتراكية فى الاقطار التقدمية العربية ، وفى الأقطار العربية الأخرى التى أصبحت قياداتها الرجعية بقايا متخفية ستزول لمصلحة قضية العرب الأولى .

ومعنى هذا كله أن الجناح الأسيوى سوف يعبر الجسر الأرضى فى النقب وما تلاه شمالا ، ليلتقى بالجناح الافريقى فى قلب الوطن العربى ... فى القاهرة .

ان قيـام اسرائيل يمثل فى حد ذاته تحديا حضاريا وتاريخيا ، لمنطقة ذات حضارة اسلامية متميزة ، وذات تاريخ طويل ، وسيطرد الجسم العربى هذا الجسم الغريب الذى فرضه الاستعمار عليه فى ظروف غير صحية .

ان أمام اسرائيل مصيرا سـجله القرآن قبل قرون « عديدة » من قيامها .

« واذ تأذن ربك ليبعثن عليهم الى يوم القيـامة من يسومهم سوء العذاب ، ان ربك لسريع العقاب ، وانه لغفور رحيم ، وقطعناهم فى الأرض أمما ، منهم الصالحون ومنهم دون ذلك ، وبلوناهم بالحسنات والسـيئات لعلهم يرجعون » .

الأعراف

« وضربت عليهم الذلة والمسكنة ، وباءوا بغضب من الله ، ذلك بأنهم كانوا يكفرون بآيات الله ، ويقتلون النبيين بغير الحق ، ذلك بما عصوا وكانوا يعتدون » .

البقرة

لن يمنع اسرائيل من مصيرها تصريح ثلاثى أو غيره .. ان التصريح الثلاثى لم تعد له قيمة الآن ... أولا : لأنه تصريح من جانب واحـد ، شأنه فى هـذا تصريح بلفور وتصريح ٢٨ من فبراير . ثانيا : لأنه فرض وصياتة من قبل دول معينة ازاء دول أخرى . ثالثـا : وهو الأهم أن نفس هذه الدول التى تعهدت فى سـنة ١٩٥٠ بصيانة الحدود فى الشرق الأوسط المحافظة عليها ، حاولت اثنتان منها تغيير هـذه الحدود فى سنة ١٩٥٦ ، ولم تثبت بعد براءة الطرف الثالث من هذه المحاولة .

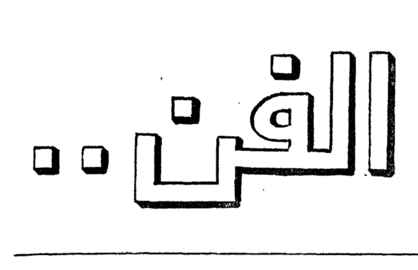
يقولون انه قد مضى نحو عشرين عاما ، ولا تزال اسرائيل باقية ... ونحن نقول لهم ، لقـد بقى الصليبيون أكثر مما بقى اليهود .. وذهب الصليبيون وبقى العرب ... **وستذهب اسرائيل ... وتبقى فلسطين .**

عبادة كحيلة

من رسالة الى جونسون

لم لا نقاتل ..
فلنقاتل ..
للدفاع عن الحياة الفاضلة ..
هى ضربة لا غير .. واحدة .. وليست غير ضربة
هى ضربة لا غير نضربها معا لنثير رعبة ..
فلتحرصوا لتكون ضربتنا الوحيدة قاتلة ..
هى ضربة ستصيب قلبه
تستجمع الضربات فيها كل طاقات القصاص
وكل أحلام الخلاص
واذا السواعد كلها قد جمعت فى ساعد
واذا السيوف وقد غدت فى حد سيف واحد
فلتضربوا الغول المخيف
اضرب .. فما هى غير ضربة

(عبد الرحمن الشرقاوى)


الفن ..

فى المعركة



عبد الفتاح البارودى

بصراحة .. يجب أن نعيد تشكيل حياتنا الفنية كلها من جديد على ضوء الدروس التى استفدناها من المعركة ... **معركة ؟!** نعم ... أن هذه المعركة أثبتت لنا أن فنوننا كلها لا تزال على هامش حياتنا ، على الرغم من كثرة ماندردده حول ارتباط الفن بالحياة ، وبالمجتمع ، وبالجماهير ، وبالملايين ... الخ ... بل اننا قبل هذه المعركة بالذات لم نكد نهدأ من كثرة ما نردد من عبارات وشعارات عن ((**الفن فى المعركة**)) ، و ((**دور الفن فى المعركة**)) .. الخ .. ثم ماذا ؟!

لا أحد ينكر اطلاقا أن الفنانين جميعا وطنيون ومخلصون ، وهم بلا أى جدال يرغبون رغبة أكيدة فى تقديم انتاج فنى يساهم فى معركة حياتنا ، ولكن الرغبة شىء والتنفيذ شىء آخر ، فان انتاجهم يؤكد ــ بلا جدال أيضا ــ أن الفن عندنا لم يرتفع بعد الى مستوى ((**المسئولية الفنية**)) .

اننا نستطيع أن نحدد الوضع الفنى لو حاولنا أن نسأل انفسنا : **هل أدت الفنون عندنا رسالتها كأداة فى مجتمع تغير منذ ١٥ سنة ؟! ثم ما هو مفهومنا لهذه الرسالة ؟! ثم الى أى حد تأثرت بالتغييرات التى حدثت فى مجتمعنا ؟**
أمامنا عشرات من مثل هذه الأسئلة ، وكلها أسئلة بسيطة جدا ، وتكاد تكون تقليدية وروتينية ، ولكن ماذا يضيرنا من بساطتها أو روتينيتها ؟! ان كل ما نريده هو أن تكون الفنون أدوات حقيقية فى التغيير والتطوير وخلق الحياة الجديدة ... **ان من أهم ما يمكن أن نستفيده من دروس المعركة هو أن نتعلم كيف نضع الفن فى وظيفته الحقيقية ، بالفهم الحقيقى لطبيعة الفن ووسائله وأدواته وقدرته على الفاعلية نتيجة لهذا الفهم .**

ولا شك فى اننا شعرنا بالحاجة الى ذلك ــ أى الى هذا الفهم منذ أن استيقظنا فى **ثورة ٢٣ يوليو** ، وفعلا أحرزنا مكاسب كثيرة ، مثل الاتجاه بالفنون نحو التخطيط ، ونحو الدراسة ، ونحو المنهج ... فمثلا فى بداية كل موسم نسمع عن تخطيطات توضع للانتاج المسرحى ، وعن خطط لمشروعات الأفلام السينمائية ... وهكذا ... ومن الناحية العلمية انشئت فعلا معاهد للسينما والباليه والكونسرفاتوار ... ومن الناحية المنهجية بدأنا نسمع عن مشروعات محددة داخل مناهج معينة ، فمثلا بدأنا نسمع

مناقشات حـــول المفاضلة بين الكم والكيف فى الانتاج المسرحى والسينمائى ... الخ ... هذه كلها مكاسب فى ذاتها ... مكاسب لها وزن فنى، ويمكن أن تزداد وزنا كلما استمرت التجــارب واستفادت من الاحتكاك بالتطبيقات العمليــة ، ومع ذلك كله فاننا نلمس أننا لا نزال نستكشف الطريق ونتلمس الوسائل ونعانى متاعب الحيرة بين نظريات فنية لا حصر لهــا من أجل بلورة تجاربنا فى نظريات خاصة بها ، ومن أجل الاهتداء الى هذه النظريات ذاتها .

والحقيقة بل الحقــائق المستخلصة من نتائج تجاربنا الفنية أن فنوننا تواجه مشكلات كثيرة وجوهرية ومختلفة الجوانب ، ليس فقط للبحث عن نظريات لانتاج فنانينا ، أو محـاولة بلورة انتاجهم فى نطاق نظرى ، بل أيضـا لمجرد تقييم هذا الانتاج على أســاس افتراض أنه يختلف عن الانتــاج الفنى فى المجتمع الماضى ، مجتمع ما قبل ثورة يوليو ١٩٥٢ .

سنجد أنه حدث فعلا تغيير فى الانتــاج الفنى ، ولكنه لا يتكافأ مع التغيير الذى حدث فى مجتمعنا ... بل سنجـــد أن التفكير الفنى نفسه فى حاجة شديدة الى أن يتغير تغيرا يهز رواسبه ومكوناته ليمكن أن يتغير الانتــاج من المرحلة الارتجالية ... وطبعا ليس من السهل ولا من الممكن أن يتغير بسرعة الى المرحلة العلمية بالمعنى الأكاديمى مثلا ، وانما يكفى أن يتغير الى المرحلة التى يشعر فيها الفنانون بمسئوليتهم عن انتاجهم وبديهى أن مثل هذا التغيير سيؤدى الى المرحلة العلمية ، أى المرحلة التى يرتفع فيها الفن الى مستوى القدرة على التغيير والتطوير بما يتكافأ مع احتياجات المجتمع الجديد للانتاج الفنى كقوة من أفعل قوى تغييره وتطويره .



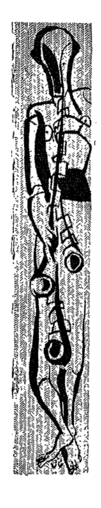
كيف نصل بانتاجنا الفنى الى هذا المستوى؟!

هذه هى مشكلتنا التى نواجهها منذ ١٥ سنة ، وللآن لم نحلها ، بل لم نواجهها بالبحث الجــاد المفيد كما ينبغى ... ان مسرحياتنا وأفلامنـا وأعمالنا الموسيقية والتشكيلية وأعمالنا الفنية كلها تكون ((**تشكيلة**)) عجيبة من حيث القيمة الفنية والوضع الفنى ... اننى لا أتحدث الآن عن التفاوت العجيب بين مستوياتها ، وانمــا الأعجب أن تكون للآن غير واضحة الاتجاهات الفنيــة ، بحيث حتى لو حاولنا تقييمها تقييما سريعا لكان من المتعذر قطعا أن نعثر فيها على ملامح محددة ، أو على تكنيك معين ، وطبعا من المستحيل فى هــذه الحــالة الاستدلال على ((**مدارس فنية**)) ، بينما كان المفــروض فى مجتمعنا الجديد القائم على التغييرات العلمية ، أن نصل بفنوننا الى ظهور اتجاهات فنية لهـا طابع وعمق وخصـــائص ، أى ممهـــدة لظهور المدارس الفنية .

وليست مشكلتنا هى مشــكلة عدم ظهور مدارس فنية ، وانما المشكلة تبدو من أن هــذه المـــدارس هى دلالات على نضـــوج التفــكير الفنى الى درجة معينة .

فمثلا فى **السينما العالمية** نجد مــدارس فى التكنيك ومدارس فى التفكير الموضـوعى ، وفى **المسرح العالمى** نجد مدارس أدبية ضخمة وعميقة ومتجددة ، وفى **الموسيقى** وفى **الفنون التشكيلية** وفى مختلف أنواع الانتاج الفنى ، بحيث لو حللت الأعمال الفنية نفسها لوجدت أنهــا هى نفسها التطبيق العملى لتفكير الفنـــانين المتكون من ((**العلم**)) و ((**التجربة**)) ، ومن ادراكهم لضرورة ممارستهم لتجاربهم من خلال العلم ، وهــذا الادراك لهذه الضرورة هو التفسير المبسط لمعنى المسئولية الفنية .

قارن هذا بانتاجنا الفنى ... أو خذ من انتاجنا الفنى أمثلة للتدليل على تفكيرنا الفنى..
فى الانتاج المسرحى ـ والمسرح هو قمة التفكير الأدبى ـ تلاحظ ضــآلة معرفة قواعد الفن المسرحى وبذلك يتعذر انتــاج مسرحيات ذات قيمـــة علميــة ، ومع هـــذا تجد أن بعض المسرحيين يخفون ضآلة المعرفة بادعاء اكتشاف



اشكال جديدة للمسرح ، رغم استحالة اكتشاف شكل جديد لشيء مجهول لديهم ... ولنفس السبب تتضاءل القيمة الموضوعية لمسرحياتهم ، لأن المسرح بالمعنى العلمى — مثل أى فن آخر — تتصاهر فيه القيم الموضوعية والعلمية والجمالية ... الخ .

لا تنتظر بعد هذا أن مثل هذا الانتاج المسرحى يتناول حياتنا ومشكلاتنا ، أو يعطى اى رؤية فنية ، أو يعتبر ممارسة لتجربة فنية فى مجتمعنا الجديد الشديد الحاجة الى التناول الفنى لمشكلاته بالفن ، أى باللغة الفنية .

وكذلك فى السينما ... اننا وان كنا تخلصنا من سيطرة واستغلال ((**المنتجين والموزعين**)) الذين كانوا يمارسون السينما لمكاسبهم الشخصية كتجار واحتكاريين فقط ، الا أن المستوى الموضوعى والتكنيكى لأفلامنا لا يزيد قيمة أو فنا عن مستوى مسرحياتنا .

ان من الممكن أن تتصور أن معظم مسرحياتنا وافلامنا منتجة فى بيئة أخرى غريبة عن بيئتنا ، أو هى أكثر اقترابا من البيئة التى نشأت فيها أفلامنا ومسرحياتنا فى المجتمع الماضى ... ولا داعى لتحديد أسماء الأفلام والمسرحيات، ويكفى أن تجد فيها نفس الشخصيات من حيث مدى ارتباطها ببعضها وعلاقاتها بالكائنات من حولها ، ويكفى انك لا تكاد تلمس فيها ما حدث فى مجتمعنا من تغييرات ، وما حدث فى تفكيرنا من تطورات جوهرية نتيجة لتطور وتغيير أحداث حياتنا .

هذا التجمد الفكرى ، أو هذا التلكؤ تلمسه أيضا فى انتاجنا الموسيقى ... اننا برغم الاهتمام الظاهرى بفنون الموسيقى فاننا للآن لم نكد نقترب من الانتاج الموسيقى البحت ، أى من الفنون الموسيقية الحقيقية ، **وهى الفنون التى تعتمد على اللغة الموسيقية مثل الانتاج السيمفونى** ، بينما نفضل الانتاج الغنائى أى الموسيقى المصحوبة بالزجل أو الشعر ، وحتى هذا الانتاج لا نقيسه بالأقيسة الموسيقية ، بل نعتمد أساسا على الأقيسة اللفظية مثلا ... فنحن نفهم الأغنية على أنها تأليف أدبى أكثر مما نفهمها على أنها تأليف موسيقى ... ثم اننا فى هذا الانتاج المحدود موسيقيا نمارسه على أساس أنه محدود فنيا أيضا ، فلا نكاد نتجاوز فن ((**الأغنية الفردية**)) ... ان هذا من أبرز البراهين على أن تفكيرنا الفنى غير متكافىء مع حياتنا ومجتمعنا ، وذلك لأن الأغنية الفردية عمل مرتبط بالمجتمعات المتخلفة ، بينما المجتمعات المتقدمة تتجاوز هذا النطاق الى نطاق الأعمال الفنية المركبة ، أى تتجاوز الأغنية الفردية الى الألحان الأوبرالية .

باختصار ... اننا فى انتاجنا الفنى بصفة عامة لا نزال نسير متلكئين فى نفس الأساليب والقوالب البدائية التى لم تعد متناسبة اطلاقا مع التغيرات والتطورات التى حدثت فى مجتمعنا منذ ١٥ سنة ، **أى منذ أن استيقظنا بثورة ٢٣ يوليو .**

وخذ أمثلة أخرى من انتاجنا خلال معركتين هامتين جدا فى حياتنا الجديدة .. **معركة ١٩٥٦** و **معركة ١٩٦٧** ، وذلك لأن المفروض أن الفنون تجارب تصهرها المعارك ... وحتى اذا سلمنا بأن الانتاج الفنى المرتبط بالمعارك لا تؤخذ أمثلته الا بعد مرور فترة كافية لنضوج التجارب الفنية

فان أمثلة الانتاج الفنى فى معركة ١٩٥٦ تعطينا الدلالات التى نريدها لاضاءة تقييم هذا الانتاج .

فمثلا بالنسبة للمسرح ... باستثناء بعض الأعمال القليلة جدا لم يظهر للآن اتجاه فنى أو تيار فنى يمكن أن يقال انه تولد من معركة ١٩٥٦ **وأما فى معركة ١٩٦٧ فان اللافتات التى ظهرت على واجهات مبانى المسارح كانت التعبير الوحيد لهذه المسارح عن المعركة .**

ظهرت قصة واحدة عبرت عن فتاة اكتشفت ذاتها من خلال معركة ٥٦ ، ومع أن هذا تصوير تقليدى فى مثل هذه الحالات الا أن من الممكن اعتبار هذه القصة دلالة على النشاط القصصى ، وهو غالبا نشاط يكاد يكون تلقائيا ، لأن الفن القصصى لم يؤصل فى بيئتنا تأصيلا علميا ، ولكن فى المجال المسرحى لم يظهر نشاط ملحوظ متصل بهذا الموضوع فيما عدا مسرحية أو مسرحيتين ليس لهما أثر كبير فى الفن المسرحى .

وفى السينما كذلك ... ظهرت أفلام تستوحى معركة ٥٦ ولكن من ناحية التكنيك أو القيمة الموضوعية ليس لها أثر كبير فى الفن السينمائى .

فى الموسيقى ظهرت أغان فردية وجماعية فى معركة ٥٦ ، وتعتبر هذه الأغانى نقلة هامة فى حياتنا الفنية لمجرد طول اعتيادنا على استخدام الأغانى للتطريب ... ولكن لو نظرنا الى القيمة الفنية فاننا لا نجد فيها ما يضيف الى مقاييسنا الفنية أو الى أسلوبنا أو تجاربنا ، بل بالعكس انها مثل سائر أغانينا الفردية ، وكلها تصلح كايقاعات راقصة مثلا ، وانما اكتسبت تميزها عن بقية الأغانى بسبب جدية الظروف التى ولدت فيها .

فى الألحان الغنائية التى ظهرت فى معركة ١٩٦٧ لم نجد شيئا ملحوظا ، بل ربما ـ لو جازت المفاضلة ـ تعتبر أضعف فنيا من ألحان معركة ١٩٥٦ .

وعلى العموم ليس أدل على مستوى الحاننا الحماسية من أنها ـ أولا ـ لم تصل الى مرحلة « **فن الأناشيد** » ، وثانيا لا نزال للآن نفضل فى هذا المجال الحانا ظهرت منذ أكثر من ٤٠ أو ٤٥ سنة ، ومنها ـ بالتحديد ـ لحن **(بلادى بلادى)** لسيد درويش ، ولحن **(اسلمى يا مصر)** لصفر على .

باختصار شديد اننا للآن لم ينضج تفكيرنا الفنى بحيث يستنقذ انتاجنا الفنى من الهزال المصاب به منذ زمن طويل ... هذه مشكلة لا تحتاج الى مزيد من الايضاح ، وانما تحتاج الى رؤية شاملة لكى نعرف حقيقة مسبباتها وكيفية معالجتها .

اننا من أجل ذلك قد نفكر فى تصور نماذج وأمثلة من الفنون العالمية لتساعدنا فى النظرة المقارنة ... اننا لا نقارن للمفاضلة أو للمحاكاة ، وانما لنحاول أن نلمس بالتطبيق أثر العلم فى وجود مابين النوعين من تفاوت شاسع ... **وطبعا العلم هنا يشمل التجربة ويشير الى شىء هام جدا ، وهو المسئولية الفنية التى يشعر بها الفنان ويزداد شعوره بها كلما ازداد علما .**

ان ادراك هذه الفوارق وهذا التفاوت يستدعى تعميق البحث ووضعه فى مستويات مختلفة لتسهيل تحليل مختلف العناصر والعوامل ، ولكن قبل كل شىء ينبغى أن نتناول وجهات هذه المشكلة التى نصورها خلال البحث على أنها « أزمة » ، ونصفها أحيانا بأنها أزمة ثقة ، أو أزمة كفاية ، والحقيقة ـ كما أراها ـ أن الأزمة الفنية عندنا هى أزمة فكرية ، بمعنى



اننا لو ارتفع مستوى تفكيرنا الفنى فستنتهى تماما هذه الأزمة المشتركة فى جميع فنوننا .

من الاسراف أن نتصور أن فنانينا ضعاف الثقة فى أنفسهم ، على اعتبار أن هذا الضعف هو سبب الأزمة الفنية ، فالواقع أن كثيرين من فنانينا يصلون الى مستوى أمثالهم فى المجالات العالمية كلما أتيحت لهم فرصة التحصيل العلمى والتجربة فى النطاق العالمى ... وأمامنا أمثلة كثيرة ، ومن أقربهــا وأوضحهــا **« الفرقة السيمفونية العسكرية»** التى نافست فرقا عالمية فى (مهرجان بارى) وفازت عليها ست سنوات متتالية ... وصحيح أنه ليس لدينا سوى فرقة واحدة هى هذه الفرقة فقط ، ولكن هذا الفوز المؤكد ستمرات يؤكد أننا لو أتحنا فرصة التدريب العلمى لفرقة أو فرق أخرى فسيرتفع مستواها حتما الى المستوى العالمى .

واذن فنحن فى حاجة الى المقارنة الواعيــة لنصــل الى « العوامل » التى ترفع مستوياتنا الفنية فى مختلف الفنون ، وسنجد أن فى مقدمتها (العلم والجهد والممارسة والاخلاص ... الخ.) **وباختصار سنجد أن هـــذه العوامل يجمعها الاحساس الحقيقى بالمسئولية الفنية .**

ولكن ماذا نفعله عمليا ؟!

طبعا توفير أو تهيئة ادراك المسئولية الفنية وممارستها ممارسة عملية على ضــوء الخبرة العالمية والمحلية .

وطبعا هـــذا يستلزم اعادة بحث مناهج المعاهد بحيث تحقق ذلك ، ثم انشاء أكبر عدد ممكن من هذه المعاهد ، والاستفادة من الاحتكاك العـــالمى سواء بارســـال البعثات أو تبادل الزيارات ... الخ .

وطبعا هذا كله كلام أصبح روتينيا من كثرة تكراره ، وانما المهم أن يوضع لذلك تخطيط عام وتخطيط خاص بكل فن على ضـــوء ظـروفه وامكانياته واحتياجاته .

ولكى لا يتحول هذا أيضا الى كلام روتينى متكرر ، يجب أن ننظـــر الى المشروعات التى وضعت فعلا لكل فن ، فان من أســـوأ عوائق تقدمنا الفنى اننا ننظر الى كل مشروع نظـــرة فردية ، بمعنى أننا اذا وضعنا مشروعا ما لفن ما لا نكاد نكترث بالمشروعات التى سبق وضعهـا لنفس الفن ولنفس الغرض ، بينما من الممكن لو نظرنا الى مختلف المشروعات نظرة موضوعية لكانت رؤيتنا أوضح لنتائج التجربة فى كل فن على حدة ، وفى الفنون جميعا بصفة عامة .

اننا ونحن نضع هذه المشروعات ربمــا لم نحسب أحيانا حساب طبيعة كل فن ، **ولهـــذا أصيب التقييم الفنى « بالتعميم » .**

فمثلا اختلفنا حول « الكم والكيف » دون التفات للفروق الدقيقة بين الفنون ، ودون اعتبار لضرورة البــدء بالكيف فى بعض الفنون والبدء بالكم فى بعضهـــا الآخـر ، مع ضرورة الوصول فى كلتا الحالتين الى تعميق الكم والكيف معا فى نهاية المطاف .

كذلك لم نلتفت الى عنصر المسئولية الفنية وضرورة توفيره قبل توفير الانتاج الفنى نفسه.

أيضا ــ وهذا مهم جــدا ــ لم نلتفت الى وسائل التنفيذ ، بمعنى أن التخطيطـات مهما كانت سلامتها ومتانتها قد لا تحقق أغراضها اذا لم توضع ضمانات لسلامة ومتانة التنفيذ .

هذا نراه بوضـوح فى انتاجنــــا المسرحى والسينمائى والموسيقى بصفة خاصة ... فنحن نجـد أن مجتمعنا الجــديد قام على تغييرات صححت مساوىء كثيرة كان يعانيها مجتمعنــا القديم ... فمثــلا لم يكن للعمال والفلاحين اعتبار اجتماعى فأصبح لهم اعتبار حقيقى فى مجتمعنا الجديد ... كان المفروض أن ينعكس ذلك فى الفنون الوثيقـــة الصــلة بالتعبير عن تشكيلات الحياة ، وطبعــا كان المتوقع أن نجد ذلك فى مسرحياتنا وأفلامنا ، ولكن من الغريب جــدا ــ فى المسرح ــ أن مؤلفينــا وان كانوا يجاهرون بتفاعل المسرح مع المجتمع فان مؤلفاتهم تكاد تخلو كلها من الشخصيات الاجتماعية ذات الاعتبار الجديد فى حياتنا الجديدة .

وكذلك أفلامنــــــا لا تزال قصصـــها وسيناريوهاتها تدور حول شخصيات قديمـة المفهوم والتكوين وأسلوب الحياة والتصرفات .. الخ .

هذا يستلزم دراسة «الأدب» بأعمق معانيه وأدقها وأصحها، لتتأصل فى أذهاننا ووجداننا مواضعات التفكير الأدبى، ونتيجة لذلك تتجه مسرحياتنا وأفلامنا اتجاها سليما طالما أنها وضعت فى المجال السليم، أى المجال الدرامى .

أيضا هذا يستلزم دراسة ((التكنيك)) بمختلف مدارسه وتياراته الفنية ... هذه مسألة تبلغ مبلغ الضرورة كلما احسسنا بالحاجة الى الانتاج الفنى الذى يبرز فيه عنصر « الآلة » ... فمن المستحيل مثلا أن ننتج سينما دون أن ندرس تكنيك الكاميرا مهما كان موضوع الفيلم بالغ العمق والدسومة ... وكذلك فى الناحية الموسيقية ... من المستحيل تنفيذ الأفكار الموسيقية بدون دراية كاملة بحرفية الآلات التى تعزف عليها هذه الأفكار .

شىء هام جدا نحتاج الى دراسته أيضا ... امكانياتنا ... ان من الضرورى مراعاة واقعنا الفنى حينما نضع تخطيطات الدراسة والتنفيذ والتكنيك ... فليس من المعقول - مثلا - أن نبدأ التخطيط الموسيقى « بالأوبرا » ونحن لا نزال مشدودين الى « التخت » ... من هنا نخطىء كثيرا جدا فى تطوير موسيقانا (بالهارمونى والتوزيع الأوركسترالى ... الخ) بالأسلوب الاعتباطى ... هذه مسألة دقيقة وتحتاج الى شرح واسع، وانما اكتفى الآن بالاشارة الى أن عمليات الهارمونى والتوزيع هى عمليات لازمة لتطويرنا، بشرط أن نحاول تكييفها مع طبيعة موسيقانا ... ما معنى ذلك ؟! معناه أن الحاننا المعتمدة أساسا بطبيعتها على التطريب الميلودى، تفقد هذا الأساس - وهو أساسها - اذا فقدت ميلوديتها . والموسيقيون عندنا - أو معظمهم - يفعلون ذلك، حينما يقحمون ((**التوزيع والهارمونى**)) بشكل لا يتلاءم مع الالحان نفسها وانما الأنسب أن تستبقى «الميلودية» فى الألحان الميلودية واذا حاولنا توزيعها أو « هرمنتها » فيكون ذلك بالقدر الذى لا يطغى على طبيعتها .

المهم أن نستخدم أساليب التكنيك العالمى بما يتلاءم مع انتاجنا بامكانياته الخاصة به والمميزة له فى نفس الوقت .

ولهذا أعتقد أن من الضرورى فى تخطيط فنوننا أن تراعى كل الظروف والاحتمالات بحيث نخلق الفن الجديد على أسس علمية ولكن بدون أن نفقد خصائصنا، **وبذلك نخلق الفن الذى يعبر عن وجداننا ويكون أداة من أدوات النضال فى معارك حياتنا الجديدة .**

وبديهى أننا فى تخطيطاتنا الجديدة يجب أن نهتم بالناحية الدراسية مثل تدعيم **معاهد المسرح والسينما والموسيقى**، ولكن ليس معنى ذلك أن نترك الانتاج - خارج هذه المعاهد - للتجربة العملية بدون دراسات ... ولا أقصد فقط ضرورة انشاء معاهد حرة أى تقوم بتدريس الدراسات لكل المشتغلين بالفنون والراغبين فى الاشتغال بها بدون أية اشتراكات، وانما الى جانب ذلك أقصد ضرورة الاهتمام بدراسة نتائج هذه التجارب ... فمثلا ينبغى انشاء جهاز للمتابعة فى كل مرفق فنى، بشرط أن تكون متابعة علمية وصريحة الى أقصى حدود الصراحة .

ومن الضرورى فى كل هيئة فنية تنظيم ندوات جادة يشترك فيها المتخصصون مع الجمهور لمناقشة كل عمل فنى مناقشة دقيقة .

لا يكفى أبدا أن ننتج، وأن نستهدف خدمة المجتمع وخدمة الفن، وانما من الضرورى لكى تتحقق هذه الخدمة أن نستعين بالنقد الذاتى والنقد الموضوعى لكل انتاجنا الفنى ... لا تكفى النوايا الحسنة ... اننا حينما نراجع أفلامنا ومسرحياتنا سنجد أنها محتشدة بالأخطاء الفنية الجسيمة أحيانا رغم توافر النية الحسنة بين مؤلفيها .

لابد من أن يرتفع الفنانون الى مستوى مسئوليتهم الفنية ليمكن خلق ((فن المعركة)) لابد من أن نترك الارتجال ونتجه نحو الموضوعية الفنية، ونتعمق فى دراسة قواعد الفن، وفى دراسة وممارسة تكنيك الفن، وفى توفير تكافؤ الفرص لذوى الثقافة الفنية .

ان العبرة بعد كل هذا فى التنفيذ ... ان الاقتراحات كثيرة جدا ورؤية الأخطاء ممكنة، والرغبة فى تصحيحها موجودة، ولكن هل توافر بين فنانينا « التفكير الدرامى » ؟! هل يدركون معنى المسئولية الفنية وخاصة فى هذه المرحلة من حياتنا ؟! هل يحاولون تعميق تجاربهم بحيث تسفر عن نظريات فنية نابعة من هذه التجارب ومرتبطة بالتيارات العلمية وبالبيئة المحلية .

اننا بمحاولة الاجابة على هذه الأسئلة وعشرات غيرها سنصل فعلا الى خلق الفن الثورى، وذلك برؤية الحقل الفنى رؤية علمية ووضع تخطيطاتنا الفنية بشكل منهجى، والارتفاع بمستوى الفنانين الى الاحساس بالمسئولية .

عبد الفتاح البارودى

من رسالة الى چونسون

لا لن تعيش سدوم فى أرض النبوة من جديد
او عاد داود الجليل بما لديه من الحديد
فلكى ينحيهم عن الأرض المقدسة الحرام
يا حامى الظلمات يا غول الحضارة كيف جئت
ماذا تكون من المنارات القديمة الحضارة
قنديل زيت ليس فى أحشائه قطرات زيت
وطنى الحضارة والمنارة ..
لو كنت تعرف كيف يجرى النيـــل فى صمت وقور
يقص أسرار العصور
لو عاد داود الجليل بما لديه من الحديد
وعلى الضفاف الخالدات

الذكريات

(عبد الرحمن الشرقاوى)



ثقافتنا في المعركة

لمعي المطيعي

في الرسالة الجوابية على هدير الشعب العربي بالتمسك بقائده وزعيمه ورئيسه ، قال القائد والمعلم في رسالته الى مجلس الأمة :

« انى لأشعر أن النكسة لابد أن تضيف الى تجربتنا عمقا جديدا ، ولابد أن تدفعنا الى نظرة شاملة فاحصة وأمينة على كثير من جوانب عملنا » .

وفى تقديرى أن « الثقافة العربية » أحد الجوانب الهامة من عملنا التى تحتاج الى نظرة شاملة فاحصة وأمينة .

واذا كنا فى مجال محاولة متواضعة لتصور الخطوط العريضة للثقافة العربية فيما بعد « النكسة » فلا يمكن أن تكون المحاولة صادقة الا اذا حددنا القوى التى واجهناها خلال أيام العدوان الغادر وهى :

أولا ـ قوى الثورة المضادة : بزعامة الولايات المتحدة الأمريكية وهى هنا قوى الثورة المضادة العالمية وتشتمل هذه القوى على الدول الرأسمالية وبقايا الدول الرأسمالية ، والدول الاستعمارية وبقايا الدول الاستعمارية .

وليس هذا الكلام من قبيل تضخيم قوى العدو لتبرير النكسة بل انه الحقيقة والدراسة الموضوعية .. فقبل العدوان وجدنا كندا والدانيمرك تقومان بالمناوشات الأولى .. وخلال المعركة ثبت بالدليل القاطع اشتراك الولايات المتحدة والمملكة المتحدة ... وفى مناقشات مجلس الأمن وضحت مناورات كثير من الدول .. واذا عدنا الى اسرائيل نفسها لوجدنا نسيجها الاقتصادى والعسكرى والبشرى يتكون من عديد من الدول .



والثورة المضادة توجه رأس الرمح الحاد الى الدول النامية والدول حديثة الاستقلال لأنها كانت ضمن سيطرة قوى الثورة المضادة وتمردت على هذه السيطرة وكسرت عددا من حلقات سيادتها .

والثورة المضادة اذا كانت توجه رأس الرمح الى الدول التى خرجت من تحت نيرها فانها تنشب أنيابها فى الدول التى تعمل بشكل ايجابى على انهاء الاستعمار والقضاء عليه وفضحه ، وفى الدول التى تقدم نموذجا للنضال ضد القهر الاستعماري وهذا ما يحدث منذ سنوات فى فيتنام وما حدث فى الأسبوع الأول من يونيو عام ١٩٦٧ فى البلدان العربية .

ثانيا — اسرائيل :

وهى وان كانت تدخل ضمن نطاق قوى الثورة المضادة الا أنها تظهر كنقيض مباشر للأمة العربية أو كقاعدة استعمارية ضد الأمة العربية وهى لذلك تحرص على أن تكون ترسانة مسلحة .. وهى بالتعبير الدقيق قاعدة عسكرية للثورة المضادة العالمية .. تلعب دور كلب الصيد تتحرك عند أول اشارة من أسيادها .. وهى بأسلوبها وسلوكها تعتبر فرعا جديدا لعصابة توكلوكس كلان الأمريكية المشهورة .

وازاء هذه القوى الشرسة لابد وأن تقوم الثقافة العربية بدور فى المعركة .. لابد وأن تؤدى واجبها حسب خطة دقيقة مرسومة وهنا قد يثار سؤال .. هل تقصد أن تكون الثقافة فى المرحلة القادمة موجهة ؟ ونقول نعم .. وبصوت عال .. نعم .. والثقافة فى كل بلاد

الأرض موجهة .. ففى بلاد الثورة المضادة تحكمها التقاليد الرأسمالية .. وفى الدول الأشتراكية يحكمها اطار نظرى معين .. وفى اسرائيل ـ كلب الصيد ـ تحكمها شهوة الحرب والعنصرية والتوسع ..

وعلى هذا فاذا كان من واجباتنا فى الأيام المقبلة (اعادة البناء العسكرى واعادة البناء السياسى) فمن واجباتنا أيضا (اعادة البناء الثقافى)

واذا كانت الأمة العربية تواجه قوى الشر السابقة فلا مكان أبدا بيننا لما يسمى « الثقافة للثقافة » أو « الفن للفن » .

ولا يعقل أبدا أن تكون شعوبنا فى معركة ضارية مع قوى الظلام ويستمر البعض فى حديث أجوف عن فلسفة الجمال .

ولا يستساغ أن يكون جنودنا الأشاوس يواجهون رصاص الأعداء ونفر من المثقفين يسترخون فى الصالونات يناقشون الموقف الدولى بعبارات طنانة رنانة .

اذن ينبغى أن تكون الثقافة موجهة وان تكون فصيلة صدام قوية ضد القوى السابقة التى أشرنا اليها .. وأعتقد أن أمورا ثلاثة رئيسية يجب أن تتم .

الأول ــ تصفية النفوذ الفكرى الاستعمارى :

مما لا شك فيه أن قوى الثورة المضادة العالمية كان لها نفوذ فكرى وثقافى وتعليمى بدرجات مختلفة فى أرجاء الوطن العربى وذلك لأسباب كثيرة .. وهذا النفوذ يتمثل فى أشكال كثيرة كالمدرسة .. المراكز الثقافية .. الصحف .. دور النشر .. دور السينما .. الأفلام .. وطوال السنوات الماضية حد من هذا النفوذ بدرجات متفاوتة أيضا .. **ولكن المطلوب اليوم وبشكل حازم هو أن توضع خطة كاملة مدروسة لتصفية هذا النفوذ الثقافى دون رحمة أو هوادة وعلى نطاق الأمة العربية كلها .. واذا كانت الأمة العربية قد اتحدت كلمتها لمواجهة السلاح بالسلاح فيجب أن تتحد كلمتها لتصفية الرصاص المكتوم الذى يوجه الى أذهان الناس فى الجبهة الثانية .. جبهة الشعب .**



الثانى ــ مواجهة الثقافة الراسمالية والاستعمارية :

ان المرحلة القادمة تحتم أن تتحول الثقافة الى سلاح وهذا السلاح يوجه ضد كل ثقافات قوى الثورة المضادة العالمية . وهذا السلاح يوجه طرفه الحاد الى قيادة الثورة المضادة العالمية .. الى الولايات المتحدة الأمريكية يفضح تاريخها كله منذ أن رحلوا الى الدنيا الجديدة وأبادوا سكانها الأصليين .. ثم مارسوا أبشع وسائل القهر ضد الزنوج .. وسلطوا الاستعمارية الذرية لهلاك البشر وارهاب الأحرار .. ونشروا القواعد العسكرية على سطح الكرة الأرضية .. **علينا أن نركز بطاريات الفكر على أجهزة التآمر والاغتيال .. على الحكومة الخفية التى تسيطر على أمريكا ذاتها .. علينا أن نزيل تماما أية بقايا ساذجة فى أذهان البعض حول الصورة التى كانوا يرسمونها لأمريكا .**

انه واجب شاق ولكنه ممكن اذا تسلح المثقفون العرب بالدراسة والموضوعية واستندوا الى الحقائق وما أكثرها .

الثالث ــ السلام الحقيقى :

أسهم المثقفون العرب ولا شك بدور كبير فى توعية الشعوب العربية بحقيقة اسرائيل وبطبيعة الصهيونية ودور الاستعمار فى وجودها .. وهذا مفيد ولا شك ولكن هناك دورا مفيدا أيضا أغفله المثقفون العرب **وهو اقناع المثقفين فى الدول الأخرى بحقيقة الوضع ..** والأرض ممهدة أمامنا ولكننا لا نرتادها .. فقد أظهرت الأزمة الأخيرة أن شعوبا كثيرة صديقة تدمغ اسرائيل بالعدوان وتؤيد أخويا نضال

الشعوب العربية من أجل التحرر والاستقلال.. ان هذا التأييد من شعوب العالم يضاعف من مسئولية المثقفين العرب ازاء شرح القضية بأصولها التاريخية والفكرية والواقعية والمادية والاجتماعية .. **وأن السلام الحقيقى للمنطقة ليس هو الاعتراف بالأمر الواقع وانما اقرار الأمر الحق ..** هو بزوال اسرائيل قاعدة العدوان وترسانة الامبريالية العالمية .. وعلينا أن نذهب الى المثقفين فى كافة الدول وخاصة المرموقين منهم .. نذهب اليهم وخلفنا سبعة آلاف عام من الحضارة .. علينا أن ننقل اليهم صورة من حضارتنا القديمة وتقدمنا الحديث .. ان كسب المثقفين المرموقين فى الخارج رصيد كبير لقضيتنا علينا أن نحرص عليه .

ولقد كانت التجربة الأخيرة تجربة عميقة ستكون الدروس التى نفيدها منها أكثر عمقا ، ولقد تعمقت فى نفوسنا وعقولنا حقائق كثيرة منها :

(أ) ... الأرض الحقيقية هى الأرض العربية :

منذ اللحظات الأولى للأزمة وخلال أيام المعركة لم تنم الشعوب العربية وهى تحرس قاعدة النضال والتقدم ، الجمهورية العربية المتحدة ، فالمظاهرات مستمرة ، ومحاصرة ما تبقى من قواعد عسكرية أجنبية فى بعض البلدان العربية ، والتأييد المطلق ووقف الشحن والتفريغ لسفن الأعداء ومكاتب التجنيد تتلقى آلاف الطلبات للتطوع .

وعلى نطاق الحكومات ابدتنا حكومات المغرب وتونس والسعودية ولبنان ووقفت الى جانبنا حكومات الجزائر والسودان والكويت واليمن والعراق واستبسلت فى القتال معنا حكومات الأردن وسوريا .

وبعد النكسة ، لم تفقد الشعوب والحكومات العربية يقظتها فقد قامت كلها فى وقت واحد تحيط القائد والمعلم بقلوبها وتحرص على قائد المعركة حتى استجاب القائد وبقى فى موقعه الذى اختارته له الأمة العربية ..

وباختصار .. حدث .. تأييد فى المعركة دون شروط واستبسال فى القتال الى اقصى حد ، ومواقف صلبة ممتازة .. فما معنى هذا ؟ معناه أن الأرض الحقيقية هى الأرض العربية .. هى أرضنا أولا وأخيرا وعليها دون غيرها يجب ان نعتمد .

ومن هنا تكون مسئولية المثقفين العرب فى المستقبل .. عليهم التعريف بتاريخ بلادهم .. وتاريخ نضال شعوبهم .. والتراث العربى .. والفلسفة .. والفن .. والأدب .. والثقافة .. وكل ما هو مشرق على هذه الأرض العربية .. والمشرق فيها كثير ..

عليهم واجب دعم التكوين النفسى المشترك .. وهذا العنصر الأخير احد العناصر الرئيسية فى تكوين القومية .. بعبارة أخرى لتكن القومية العربية حجر الزاوية أو المنطلق الواضح لاتجاهنا الثقافى الجديد .

(ب) ... الثقافة للجماهير :

قال المناضل الباسل جمال عبد الناصر « وأول ما ينبغى أن نؤكده بفهم واعتزاز ، وهو واضح من الآن أمام عيوننا ، أن الشعب وحده هو القائد وهو المعلم وهو الخالد الى الأبد . »

وفى مرحلة النضال الوطنى ضد الاستعمار والصهيونية لا يمكن أن تكون الثقافة مجرد أعمال رفيعة . وفى مرحلة التحول الاشتراكى لا يمكن أن تكون الثقافة منعزلة عن ظروف الأحداث وتطورها وهنا من الخطأ اعتقال الثقافة فى برج عاجى وحرمانها من أدواتها الفعالة التى تصل بها الى الجماهير العريضة .. والثقافة للجماهير تتم بعنصرين :

١ ـ فى المضمون .. وهو خدمة تحالف قوى الشعب العامل من فلاحين وعمال وجنود ومثقفين ثوريين ورأسمالية وطنية .

٢ ـ فى الشكل .. من حيث الكتاب والمقال والصورة والمعزوفة والأغنية والمسرحية والفيلم .

(جـ) ... ثقافة العالم الثالث :

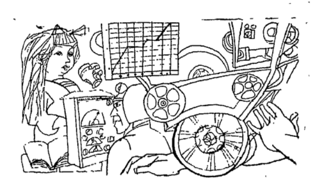
الأصدقاء الذين يفضحون العدوان .. والدول الصديقة من « العالم الثالث » كثيرة .. **وقد آن الآوان لنفتح نوافذ كبيرة على ثقافة دول العالم الثالث ..** نضالها وتاريخها وقادتها .. ويتقارب مثقفوها على طريق التفاهم المشترك .. والمعركة ضد الامبريالية العالمية

والصهيونية طويلة الأمد وقد نخسر معـــركة ولكننا لن نخسر الحرب ومن المفيــد أن يكون تأييد الأصدقاء راسخا مبنيا على وضوح رؤيا وهذا فى تقديرى دور المثقفين .

بقى بعد ذلك عنصر اســاسى هو العنصر العملى فى الموقف وهذا العنصر يتفرع الى ثلاثة اعمال رئيسية وهامة :

الأول ـ اتحاد للمثقفين العرب :

ان أى كلام لا يساوى الحبر الذى كتب به اذا لم يقم شكل تنظيمى يضع هذا الكلام موضع التنفيـذ .. ولذلك فان أى تخطيط جـديد للثقافة العربية يجب أن يصاحبه فورا **قيام اتحاد للمثقفين العرب ..** كل المثقفين العـرب وكل العاملين فى وزارات الثقافة فى كل البلدان العربية وعن طريق هذا الاتحاد يمكن تنظيم أية خطوات عملية .



الثـــانى ـ المثقفـون واعادة البنـــاء العسكرى :

ان المفهوم المباشر لاعادة البناء العســكرى هو ما يتعلق بالقوات المسلحة ولكننا نود بهـذا الصدد أن ينسحب هذا الشعار ولو فى جزء منه على الشعب بعامة وعلى المثقفين بخاصـة ... ويمكن للأجهزة المعنية فى جميع البلدان العربية أن تقيم **معسكرات تدريب المثقفين ، التدريب العسكرى ،** واستخدام السلاح ونحن على ثقة بأن الســلاح فى يد المثقف الى جانب القـلم سيفجر لديه طاقات ابداعية جديدة ، لها لون جديد ، ولها طعم جديد بل ولها اتجاه جـديد واتجــاه الشعب .. لأن هذا الموقف سيضع المثقف فى مناخ المعركة الحقيقى الذى يستحيل معه أى اتجاه الى الاسترخاء الذهنى او التأملات التجريدية .

الثالث ـ المثقفون واعادة البناء السياسى :

حرص الاستعمار فيما مضى على أن يفصل المثقفين العرب عن المجتمع الذى نبتوا منه بزعم ان الثقافة يجب أن تظل بعيــدة عن السياسة وقد تم هذا بالفعل بدرجات متفاوتة فى البلاد العربية .. **واليوم اذا كان من واجب المثقفين شن أكبر حملة أيديولوجية ضـد النظـام الاستعمارى وضـد الصهيونية فمن واجبهم أيضـا أن يندمجوا اندماجا كاملا فى البنـاء السياسى .** وأية أفكار أو أية محاولات تباعد بين المثقفين وبين البنـــاء الســياسى ســواء من داخـل المثقفين أو خارجهم يجب مناقشتها وطرحها .. ان اندماج المثقفين فى البنـــاء السياسى يجعلهم يسهمون فى صنع الأحداث بدلا من الاكتفاء باستقبال الأحـداث يفسرونها ويتناولونها بالبحث والتحليل .

وموجز القول أن الثقافة العربية فى المرحلة القادمة فى حاجة الى تخطيط جـديد يستند الى الاستراتيجية العسكرية والسياسية حتى تسهم الثقافـة فى البنـاء العسكرى والبناء السياسى وحتى يكون المثقفون العرب جديرين بشرف الانتماء الى هذه الأمة العربية .

لمعى المطيعى

أطفال العرب
يعبرون برسومهم
عن مأساة اللاجئين العرب



إسرائيل والاستعمار الجديد فى إفريقيا

عبد الواحد الإمبابى

● وامام هذه الحقائق التى تكشفت أمام أعين الشعوب الافريقية بدأت بعض دول القارة التى كانت مخدوعة باسرائيل تفطن الى المؤامرة الخبيثة التى حاكها الاستعمار فى دهاء ومكر مستخدما فيها الدول العميلة .

● اذا ارادت الدول الافريقية أن تؤكد استقلالها الحقيقى فعليها من الآن الا تسمح لأى ظل اسرائيلى ان يهيمن على حياتها ، لأن اسرائيل ليست الا واجهة تختفى ورائها كافة القوى الاستعمارية باعتبارها صورة من صور الاستعمار الجديد .



كان ارتفاع اعلام الاستقلال السياسى فى افريقيا يعنى بالنسبة للدول الغربية ظهور خطر جديد داهم يشكل تهديدا مباشرا لمصالحها الاقتصادية والاستراتيجية . فقد ظلت هذه القارة التى تقدرمساحتها بحوالى ٣٠ر٣١٣ر٠٠٠ كيلومتر مربع ، ومن ثم تأتى فى المرتبة الثانية بعد آسيا من حيث المساحة فى العالم منطقة نفوذ كامل لأوربا – سياسيا واقتصاديا وعسكريا . حتى نهاية الحرب العالمية الثانية ، ثم اخذت امريكا هى الأخرى تبسط لنفسها نفوذا مماثلا ان لم يكن اكثر حجما وابعد مدى : **ذلك لأن افريقيا الى جانب ما تتميز به من سعة المساحة تحتل موقعا استراتيجيا حساسا ، اذ تطل من جهة الشرق على المحيط الهندى والبحر الأحمر وتساحل شواطئها الشمالية كلها البحر الأبيض المتوسط كما تقع كل حدودها الغربية على المحيط الأطلسى ، وفى الجنوب تشرف على نقطة التقاء المحيطين الكبيرين هذا الى جانب سيطرتها على ثلاثة مضايق من اهم وأخطر المضايق العالمية ... وبهذا النوع الجغرافى الممتاز يصبح لافريقيا دور استراتيجى حاسم فى اى صراع دولى مرتقب.**

فاذا ما انتقلنا الى اهمية افريقيا من الناحية الاقتصادية برز لنا على الفور ثقلها الهائل كمصدر من اثمن مصادر المواد الخام ذات القيمة الاساسية فى ميدان التصنيع والانتاج الحديث بكل فروعه وتوعياته ويكفى ان نذكر هنا على سبيل المثال لا الحصر ان هذه القارة تنتج ٩٨فى المائةمن معدن الماس فى العالم و ٩٧٪ من الفوسفات و ٨١٪ من الكوبالت و ٧٠٪ من زيت النخيل و٦٩٪ من الكاكاو ، و ٦٥٪ من الذهب و ٢٧٪ من النحاس ، هذا الى جانب كميات هائلة اخرى من المعادن المتنوعة كاليورانيوم والرصاص والحديد والزنك والفضة والبترول والفحم الحجرى والقصدير والمفناسيوم والالمانيوم والمطاط والقطن والخشب والعاج و ٤٠٪ من الطاقة المائية فى العالم .

وليست هذه الوفرة الهائلة فى المواد الحيوية الخام هى كل ما يعطى لافريقيا اهميتها الاقتصادية ويجعل منها مطمعا تتقاتل عليه الدول الغربية ، بل انها فى الوقت نفسه تمثل سوقا كبيرة تسهم قوته الشرائية فى امتصاص قدر هائل من السلع والمصنوعات الغربية ، هذا الى جانب انها بحكم امكانياتها الضخمة وظروفها التاريخية والحضارية قد اصبحت مجالا خصبا وواسعا امام فائض الراسمال الأجنبى الذى يمارس عملية استثمارية بطريقة استغلالية جشعة وغير انسانية على الاطلاق ..

كل هذه العوامل وغيرها من عوامل أخرى تجعل من افريقيا منطقة ذات اهمية بالغة بالنسبة للعالم الغربى ، ومن ثم كان حرصه الشديد على ابقاء نفوذه الكامل عليها ، غير انه لم يستطع امام ثورة الشعوب الافريقية وضغط حركة التحرير الشاملة ويقظة الجماهير التى طال استغلالها وحرمانها من خيرات بلادها أن يحتفظ بسيطرته السابقة فى صورتها الكلاسيكية القديمة ، **فاخذ يبحث عن شكل بديل يحاول ان يبقى من خلاله على وجوده السابق هدفا وجوهرا وتمثل هذا الشكل البديل فى قناع اخفى به ملامح وجهه الحقيقية وهو ما أصبح يعرف فى عالم السياسة المعاصرة باسم الاستعمار الجديد ، وكانت اسرائيل احدى وسائله فى فرض هذا الأسلوب من التحامل فى الدول التى نالت استقلالها حديثا وكانت من قبل مستعمرات أو شبه مستعمرات ..** وسنكتفى هنا بالقاء الضوء على هذا الدور العميل لاسرائيل فى افريقيا ، لأن الوجود الاسرائيلى على اى شكل من الأشكال فى افريقيا لا يعنى الا الامتداد المادى للنفوذ الغربى ووجوده ليس الا استمرارا لتحدى القوى الاستعمارية بكل سيطرتها الاقتصادية والسياسية والعسكرية وبالتالى تدمير المعنى الحقيقى للاستقلال والسيادة القومية التى ناضلت شعوب افريقيا طويلا من اجل الحصول عليهما ..

المطامع الصهيونية فى أفريقيا :

وأطماع الصهيونية العدوانية فى أفريقيا ليست وليدة اليوم أو حتى الأمس القريب ، ولكنها أطماع تضمنها مخططهم الاستعمارى الأول الذى وضعوه من أجل السيطرة على العالم ، فحين انعقد أول مؤتمر صهيونى ــ وكان ذلك فى مدينة بال بسويسرا عام ١٨٩٧ ــ لبحث موضوع انشاء وطن قومى يجمع شتات اليهود من جميع العالم **ارتفعت صيحة بعض قادته تطالب بأن تكون أوغندا هى هذا الوطن الموعود** ، حتى اذا كان المؤتمر الرابع الذى انعقد فى مدينة لندن عام ١٩٠٣ كانت هذه الفكرة قد استقرت فعلا فى أذهان الكثيرين من زعماء هذه الحركة وراح البعض يطالب بضرورة تنفيذها على الفور ، واستجاب الرأى العام الرسمى فى بريطانيا لهذه الرغبة فانتهز جوزيف تشمبرلين وزير المستعمرات البريطانية فرصة انعقاد المؤتمر فى العاصمة الانجليزية وحمل بين يديه مشروعا طرحه أمام الأعضاء يتضمن موافقة حكومته واستعدادها الكامل لتهويد أوغندا وتحويلها الى وطن قومى تقيم فيه الصهيونية دولة اسرائيل المأمولة ، كما تقدم اللورد لاتزاو وزير الخارجية البريطانية أيضا باقتراح آخر يعرض فيه استعداد حكومته لجعل هذا الوطن القومى لليهود فى منطقة العريش المصرية بدلا من أوغندا ، ولم يتردد الزعماء الصهاينة فى قبول العروض أو الاعتراض عليها ولكنهم كانوا يعتبرون هذه الخطوة مرحلة ثانية يمكن أن تتحقق بعد نجاحهم فى الحلقة الأولى من أطماعهم التوسعية ، وهذا ما وضح فى خطاب هرتزل الذى وجهه الى وزير المستعمرات البريطانى حين كتب اليه يقول **« يجب أن نقيم قاعدتنا الأولى فى فلسطين أو بالقرب منها ، ثم نستعمر أوغندا بعد ذلك »** بل ان أوغندا لم تصبح وحدها هدف الصهاينة فى أفريقيا ، اذ أنها منطقة مقفلة لا تطل مباشرة على ساحل المحيط ، واليهود يطمعون فى أن تكون لهم دولة تتحكم فى أهم المواقع البحرية التى تجعل منهم قوة عالمية فى الميدانين الاقتصادى والاستراتيجى ، ومن ثم كان لابد من التفكير فى الاستيلاء على منطقة أوسع فى أفريقيا تتوافر لها كل الامكانيات التى تساعدهم على تحقيق ما يطمعون اليه ، **ولهذا سارعوا بالمطالبة بكل منطقة شرق أفريقيا وكانوا يقصدون بذلك كلا من كينيا وتنجانيقا بالاضافة ــ طبعا ــ الى أوغندا نظرا لأهمية مواردها الاقتصادية . وحتى** تكون لهم السيادة على البحر المتوسط ومضيق **جبل طارق لم ينسوا أن يضعوا فى مخططهم أيضا تحويل مراكش الى مستعمرة يهودية** ، وقد عبر هرتزل نفسه عن هذه الأطماع حين بعث الى لوردروتشيلد ــ وهو مليونير صهيونى انجليزى معروف ــ برسالة يخبره فيها بما استقر عليه رأى زعماء الحركة الصهيونية ، وجاء فى هذه الرسالة **« يجب أن تبدأ الدولة اليهودية بانشاء مجموعة من المحطات تكون كل شرق افريقيا نواة الوطن الأم فيها ثم نقيم بعد ذلك محطة أخرى فى مراكش ، وبذلك تصبح لنا السيطرة الكاملة**



على تجارة المحيط الهندى والبحر الأبيض المتوسط » .

وكان اليهود يعتمدون فى ذلك كله على القوى الاستعمارية الأوربية التى كانت تحتل هـذه المناطق من افريقيا ، وكانت من جانبها على استعداد كامل لتقديم كل التسهيلات اللازمة لتنفيذ هـذه الخطة ، اذ كانت ترى فى وجود اليهود فى هذه القارة ـ ومعظمهم ان لم يكن كلهم من العناصر الأوربية ـ امتدادا ماديا ومعنويا للوجود الأوربى .

فاذا ما تغيرت الظروف العالمية لسبب من الأسباب وأرغمت هذه الدول الاستعمارية على التخلى عن مواقع السيطرة المباشرة على الشعوب والأرض الافريقية فان عملية السيطرة هذه يمكن أن تستمر عن طريق غير مباشر بفضل هذه الجماعات اليهودية .

غير أن أطماع الصهاينة فى احتلال أى جزء من أفريقيا كان هدفا لم يضعه زعماؤهم فى المرحلة الثانية من مخططهم ـ كما سبق أن ذكرنا ـ ولهذا تخلوا عنه مؤقتا ريثما يفرغون من السيطرة على المنطقة التى تعالت الأصوات بضرورة المبادرة اليها أولا ، **وكانوا يعنون بها فلسطين ..**

مؤامرة بعد المؤامرة :

وأخيرا وبعد مؤامرة استعمارية تزعمتها بريطانيا أولا ثم انضمت اليها أمريكا ومعظم الدول الأوربية فيما بعد برزت الى عالم الوجود مشكلة معقدة اسمها دولة اسرائيل خلقتها هذه الدول الاستعمارية فى قلب الوطن العربى عام ١٩٤٨ لكى تجعل منها الوجه المستعار الذى تختفى هى من ورائه لتمارس كل أساليب الاستغلال والتسلط والسيطرة على شعوب آسيا وافريقيا بعد أن أرغمت على التخلى عنها ، اذ لم **يكن حماس هذه الدول لاقامة اسرائيل فى هذه المنطقة نابعا من ايمان منها أو اقتناع من جانبها بحق اليهود دينيا أو قانونيا أو حتى انسانيا فى أن يكون لهم وطن قومى فى فلسطين أو فى غيرها وانما كان هذا الحماس المنقطع النظير دفاعا تراه هذه الدول ضروريا لاستمرار نفوذها وحماية احتكاراتها الرأسمالية** ، وقد تجلت هذه الحقائق بصورة واضحة فى كل خطوة قامت بها اسرائيل بعد ذلك فى المناطق التى تسربت اليها فى افريقيا .

العمالة لبريطانيا :

فحين اشتدت حركة المقاومة الوطنية فى غانا وأحست بريطانيا بأنها لن تستطيع البقاء طويلا فى هـذا الاقليم الافريقى سارعت على الفور فأوعزت الى اسرائيل بأن تحتل مكانها فى مواقع السيطرة الاقتصادية ، وقبيل الاستقلال بأشهر قليلة شهدت غانا جيشا زاحفا يضم مجموعة متنوعة من الخبراء والفنيين اليهود يعرضون خدماتهم ورءوس أموالهم على المسئولين فى حكومة غانا لتنفيذ المشروعات الانشائية والعمرانية التى تتطلبها ظروف دولة ناشئة ستحصل على استقلالها بعد قليل ونشطت بريطانيا تعمل على اقناع الغانيين بضرورة التعاون مع دولة صديقة ادعت أنها احدى دول آسيا ، تستطيع بحكم امكانياتها الفنية والاقتصادية أن تسهم بدور فعال فى بناء مستقبل غانا . **وكان أبناء غانا فى ذلك الوقت لا يعرفون الكثير عن حقيقة دولة اسرائيل فوقعوا ضحية الخداع والتضليل ،** ولم تمض الا اربعة أشهر فقط بعد الاستقلال حتى تم توقيع اتفاق اقتصادى وتجارى بين اسرائيل وهذه الدولة الافريقية الجديدة ، وفى عام ١٩٥٨ تأسست فى غانة شركة يهودية بحرية باسم « بلاك ستار » Blsck Star تملك بريطانيا وحدها ٦٠٪ من أسهمها ، ثم توالت مشروعات اسرائيل بعد ذلك فى شتى القطاعات الزراعية والصناعية والمصرفية والتجارية وتركزت بصفة خاصة فى قطاع المقاولات للبناء والتعمير ، وكانت كل الشركات الاسرائيلية التى تمارس نشاطها داخل غانا تعتمد على نصيب كبير من رأس المال البريطانى مثل شركة «سوليل يونيـه » و « ذيم » و « ديزنجوف » و « كيتان ليمتد » **مما يؤكد أن اسرائيل ليست فى الواقع الا امتدادا فعليا للاستغلال البريطانى السابق بكل أبعاده** ، وقد حرصت اسرائيل أو بعبارة أصح بريطانيا على احتكار سوق غانا التجارى عن طريق شركة ديزنجوف التى

انفردت وحدها بتسويق جميع المنتجات الزراعية وتصدير كل ما تحتاج اليه غانا من مواد البناء على اختلاف أنواعها وكذلك المنسوجات والأدوية والآلات الكهربائية والمعدات الهندسية والفواكه المحفوظة ، والملابس الجاهزة والأفلام السينمائية وغير ذلك من المصنوعات المختلفة الأخرى . ولم تكن غانا هى المسرح الوحيد الذى ألقت بريطانيا على خشبته بعميلتها اسرائيل بعد أن ألبستها قناعا مزيفا لكى تلعب دورها المقدور لها تحقيقا لاستمرار النفوذ البريطانى فى مستعمرة سابقة كانت تمارس استغلالها المباشر لموارده وثرواته حتى عهد قريب ، **بل قامت بتنفيذ هذه المؤامرة أيضا وفى كل المناطق والأقاليم الافريقية التى كانت تبسط عليها سيطرتها من قبل ، فعلت نفس الشىء فى سيراليون وفى نيجيريا التى تحولت بمساندة الاستعمار الانجليزى الى ميدان من أخصب ميادين الاستثمارات الاسرائيلية بل أصبحت بعد الاستقلال منطقة مغلقة للاحتكارات الأجنبية التى تمثلها اسرائيل** ، ويكفى أن نذكر هنا أن رأس المال الذى طرحته اسرائيل لاستغلاله فى مجال النشاط الزراعى فى نيجيريا قد وصل الى حوالى أربعة ملايين ونصف مليون جنيه استرلينى حتى عام ١٩٦٢ قدرت عوائده بأرقام خيالية لا يمكن أن يتصورها انسان ، هذا الى جانب عمليات الاستيطان الواسعة لليهود فى مختلف الأقاليم الزراعية الخصبة فى هذا البلد الافريقى الفسيح واستيلائهم على مساحات هائلة من حقول المطاط والكاكاو ونخيل الزيت والغابات الغنية بأشجار الخشب والفواكه ذات الشهرة العالمية .

كذلك دفعت انجلترا باسرائيل الى كل مستعمراتها السابقة فى مختلف مناطق وسط وشرق افريقيا ، فحين أدركت أن مشروع الاتحاد الذى كانت تهدف من ورائه الى تقوية قبضتها على دول وسط أفريقيا – **روديسيا الجنوبية والشمالية ونياسالاند** – (زمبابوى وزامبيا ولادى الآن) لم يعد من الممكن تنفيذه وفى نفس الوقت أدركت أنه لن يكون بمقدورها فرض وجودها المباشر فوق هذه المنطقة الى الأبد كما كانت تتصور من قبل نظرا لاشتداد حركة المقاومة الوطنية فيها سارعت كعادتها تطلب الى اسرائيل أن ترتدى قناعها المزيف وأن تقوم بلعبتها التقليدية عميلة مأجورة لصالح الاستغلال البريطانى ، وكانت اسرائيل تتحرق شوقا الى أن تبسط لنفسها أى قدر من النفوذ فى منطقة وسط افريقيا حتى تستطيع أن تربط شرق القارة بغربها وبذلك يسهل عليها وضع الحزام الاقتصادى الذى كان حلم كل الدول الاستعمارية الأوربية السابقة والذى سعت البرتغال ودخلت فى صراع طويل مع دول مؤتمر برلين ١٨٨٥ من أجل أن تحققه لنفسها .

ولما كانت انجلترا تحتل كل منطقة شرق افريقيا تقريبا – تنجانيقا وأوغندا وكينيا وجزر زنجبار وجزءا من الصومال بصرف النظر عن الشكل القانونى لنوع السيطرة الذى كانت تسميه مرة وصاية ومرة أخرى حماية الخ فقد كانت بحكم هذه العلاقة السياسية فى موقع النفوذ الذى يعطيها حرية التصرف فى كل مقدرات أمور هذه المنطقة شعوبا وأرضا ، ولذلك **فحين وجدت نفسها عاجزة عن الوقوف أمام الثورات الوطنية التى انفجرت فى عنف وبطاقة مذهلة رأت ضمانا لابقاء استغلالها الاقتصادى وسيطرتها الاستراتيجية فى هذه المنطقة بالذات ضرورة احلال قوة أجنبية أخرى تستطيع أن تمارس أهدافها من خلال وجودها الشكلى ومن ثم دفعت باسرائيل الى كل مواقع النفوذ داخل بلدان شرق افريقيا المختلفة** وبدأت بأن طلبت الى فرنسا أن تمنح اسرائيل ميناء جيبوتى الصومالى لادارته ، ومن هذا الميناء الحيوى امتد النشاط الصهيونى الى المناطق الساحلية الشرقية شمالا وجنوبا وقامت المؤسسات الصهيونية المختلفة وعلى راسها شركة راسكو تفتح فروعا لها فى المدن الهامة من هذه المنطقة ..

وهكذا كانت انجلترا حريصة على أن تمكن اسرائيل من أن ترثها فى مستعمراتها السابقة فى افريقيا لأنها العميلة الوحيدة التى تستطيع أن تمارس عن طريقها كل نشاطها الاستغلالى السابق .

اسرائيل عميلة لأمريكا فى افريقيا :

وأمريكا هى الأخرى فى حاجة ماسة الى ثوب تتنكر به لتخفى من تحته ملامح صورتها الحقيقية ، لأن أفريقيا الجديدة التى حتمت عليها ظروفها الحضارية أن تلتزم بالأسلوب الاشتراكى

طريقا يسرع بها الى مرحلة التنمية المطلوبة لم تعد على استعداد لتقبل النظام الرأسمالى الذى تمثل أمريكا قمــة استغلاله ، **كذلك فان كل افريقى يحس فى قرارة نفسه بكراهية لا حدود لها لسلوك الأمريكيين حكومة وشعبا فى معاملة الزنوج الذين جعلهم ســوء طالعهم من سكان الولايات المتحدة التى يرتفع فيها تمثال هائل وضخم يرمز الى الحــرية التى يتمتع بها كل مواطن فى أمريكا !!** وهــذا السلوك اللاانسانى مع زنوج أمريكا يمتد ليكون أسلوبا يحكم العلاقة بين كل أبيض وكل ملون ، وهــو شــكل من العنصرية المتعصــبة لا تقوم على أى أســاس مقبول ، وتعد أمريكا احدى دولتين فى العالم تمارســه بصورة مكشوفة وسافرة ومن ثم فان شعوب افريقيا لا تحس بأى نوع من التعاطف مع أمريكا ولا تشــعر بالارتيــاح للتعــاون معها ، **يضاف الى هذين العاملين عامل ثالث هام وخطير هو أن أمريكا قد تخلت تماما عن مبادئها التى نادت بها من قبل ولم تعد تلتزم بما أسمته يوما حق الشعوب فى تقرير مصيرها وضرورة توفير الحرية لــكل أمة واتخــذت موقفها الى جانب القوى الاســتعمارية التى فقــدت افريقيا كل ثقتها فيها .**

وأمام كل هذه الظروف التى وضعت أمريكا نفسها مختارة فيها لم تستطع أن تطلب من الشــعوب الافريقية أن تمد لها يد الصداقة والتعاون ، هذا الى أن امريكا بحكم طبيعتهــا الرأسمالية لا تريد صداقة ولا تعاونا وانما تبحث فقط عن وسائل الاستغلال والسلب وأفريقيا ــ كما سبق أن ذكرنا ــ منطقة بكرا فى كل شىء ومجال هائل يسيل لها لعــاب الاحتكارات الامريكية ، اذن فلتبحث فى سرعة عن عميــل يمكنها من تحقيق أطماعها ، ولم يكن البحث عن العميل صعبا ، لأن لدى العم سام عميلته التى صنعها لأداء مثل هذا الدور ، وعلى الفور بدأ الغزو الأمريكى لافريقيا تحت ستار اســمه اسرائيل ..

وفى مقدورنا أن نصل الى جوهر الحقيقة اذ ما القينــا نظرة سريعة على قوائم الصادرات



والواردات بين اسرائيل ومجموعة الدول الافريقية التى تتعامل معهــا ، وبدون دخول فى متاهات الأرقام وجداول الحسابات المعقدة نطرح أولا هذا السؤال العابر : **ما هى أهم صادرات اسرائيل الى افريقيا ؟ .**

يقول واقع هــذه الاحصائيات فى صراحة ووضوح ان اسرائيل تصدر الى مختلف بلدان افريقيا مواد البناء بكل أنواعها وكذلك كميات ضخمة من السيارات والثلاجات وأنواعا لا حصر لها من الأجهزة الكهربائية والأقمشــة والملابس الفاخرة ، هــذا الى جانب فيض هائل من المصنوعات الكمالية .

وطبيعى أن يسلمنا هذا السؤال الى آخر : **من أين لاسرائيل بكل هــذه الكميات الوفيرة من مواد البناء مثلا ، فى الوقت الذى يعانى فيه الشعب الاسرائيلى أزمة حادة فى قطاع الخدمات الاسكانية ، وتعيش نسبة كبيرة منه ــ كما تقول التقــارير التى كتبهــا بعض الذين زاروا اسرائيل ــ فى بيوت فقيرة وغير صحية ؟** الجواب هو أن كل الشركات الاسرائيلية التى تتولى عملية المقاولات فى مجال الانشاء والتعمير داخل افريقيا فروع لشركات أمريكية معروفة من أهمهــا وأشــهرها شركة هازار وشركة كونستركشن كومبــانى وســوليل بونيه الخ . وزيادة من اسرائيل فى التمويه على أن تطلق دائما على هذه الشركات أسماء البلاد التى تقيمها فيها مثل الشركة الليبيرية للمبانى وشركة النيجر للمبانى أيضــا الخ لأن الأســماء واللافتات لا تغير من الواقع شيئا .



واسرائيل ليست من الدول المتقدمة صناعيا حتى تغمر الأسواق الافريقية بكل هذه الأنواع المختلفة من المنتجات الصناعية ، وحتى لو افترضنا أنها دولة ذات مستوى صناعى متقدم نسبيا فليس من المعقول مطلقا أن تستطيع بما هو معروف عنها من أمكانيات محدودة تزويد الأسواق الافريقية — وهى تزود أيضا بعض الأسواق الآسيوية — بكل هذه الكميات الضخمة . **ومن هنا يتضح أن دور اسرائيل فى تغطية بعض الأسواق الافريقية بهذه الصادرات — حجما ونوعا — ليس الا دور الوسيط المأجور للشركات الأمريكية الاحتكارية الكبرى .**

وحتى تستكمل الصورة كل أبعاد اطارها يصبح من الضرورى أن نجيب كذلك عن سؤال آخر .. **ما هى المواد التى تستوردها اسرائيل من افريقيا ؟ وهل هى فعلا فى حاجة اليها ؟** ومرة أخرى نلقى النظرة السريعة على قوائم الواردات الاسرائيلية من افريقيا ، وعلى الفور تواجهنا حقيقة مذهلة ، فهذه القوائم توضح أن معظم هذه الواردات تتركز حول المنتجات الكمالية مثل الكاكاو والبن وبعض المعادن النفيسة الأخرى ، وهى تستورد هذه المنتجات بكميات هائلة للغاية وبصورة لا تتوقف عن التزايد المستمر ... **فهل الشعب الاسرائيلى الذى لا يتجاوز تعداده المليونين تقريبا والذى يؤكد واقعه الاجتماعى أنه يعيش فى مستوى أقل من المتوسط — ان لم يكن منخفضا — قادر فعلا على استيعاب كل هذه الواردات ؟ وهل حقق لنفسه درجة الاكتفاء الذاتى فى المواد الضرورية ، ولم تعد تنقصه الا هذه الكماليات ؟ .**

الحقيقة التى لا يستطيع أحد حتى اسرائيل نفسها أن ينكرها هى أن الشعب الاسرائيلى لا يزال واحدا من شعوب العالم الفقيرة التى كثيرا ما تتعرض لأزمات الخبز والمواد التموينية الأساسية ، وهذا ما أكدته تقارير لجنة الأغذية التابعة للأمم المتحدة أكثر من مرة .. تفسير هذا الاندفاع اذن على استيراد هذه الكماليات فى الوقت الذى لا تسمح فيه امكانيات الشعب هناك بالحصول عليها معناه فى وضوح أن اسرائيل تقوم بهذه العملية لحساب شعب آخر تتيح له ظروفه الاقتصادية الاستمتاع بهذه الكماليات وثابت من حركة الملاحة أن السفن المكدسة بالبضائع المستوردة من افريقيا تواصل سيرها دائما الى ما وراء المحيط .

واذا كانت بريطانيا قد أتاحت الفرصة لاسرائيل لكى تخلفها فى منطقة شرق ووسط وبعض دول غرب افريقيا فان أمريكا هى الأخرى — حرصا منها على تحقيق مطامعها الخاصة — قد قامت بنفس الدور وبدأت تدفع بعمليتها اسرائيل الى احتلال مواقع النفوذ الاقتصادى فى كثير من بلاد افريقيا ، وبالذات فى الأجزاء القريبة من القارة نظرا لوجود حماية أمريكية على الساحل الغربى تتمثل فى وجود مجموعة من القواعد العسكرية التى أقامتها الولايات المتحدة فى أكثر من مكان على الشاطىء الشمالى والغربى .

ولما كانت ليبيريا هى احدى دول غرب افريقيا التى تربطها علاقات قديمة بالولايات المتحدة والتى تعتبرها من أهم مراكز نفوذها فى القارة كلها فقد كانت حريصة على أن تفتح أبوابها أمام عملائها وسماسرتها من الاسرائيليين تستخدمهم فى المزيد من الاستغلال واحتكار النفوذ ، وتجعل منهم فى ذات الوقت رصيدها الاحتياطى الذى يمكن أن نعتمد عليه فى الابقاء على سيطرتها اذا تغيرت الأوضاع لسبب من الأسباب .

ولم يكن مخططو السياسة فى أمريكا قانعين بهذه النتائج التى حققتها لهم اسرائيل فى افريقيا ، فالسيطرة على مصادر الثروة فى بلدان هذه القارة قد تواجه بتهديد خطير تقوم به العناصر الافريقية الواعية التى تتمثل فى جماعات المثقفين وأعضاء النقابات العمالية الذين يشكلون اليوم الطليعة القيادية التى تتزعم العمل الوطنى ، **وأفضل الوسائل لجذب هذه العناصر الثائرة هى غزوهم فكريا والتأثير عليهم عن طريق**

العلم بأسلوب ملفوف لا تظهر فيه أمريكا بصورة مكشوفة وعلى الفور أوعزت الولايات المتحدة الى عميلتها التى صنعتها على يديهـــا بأن تنشط لتحقيق هذه المهمة فأعلنت اسرائيل من جانبها عن انشاء عدد من المعاهد الأسيو افريقية فى تل أبيب ادعت أنها قد انشئت خصيصا للمساهمة فى رفع مستوى الفنيين والنقابيين من أبناء القارتين لتخريج أكبر عدد ممكن من المزودين منهم بأحدث التطورات العلمية الحديثة فى ميادين التكنولوجيا والدراسات العمالية ومن خلال هذه المعاهـــد يمكن لأمريكا أن تلعب دورها فى عملية الغـزو الفكرى عن طريق تأكيد القيم الأمريكية واشعارهم بأن المجتمع الامريكى هو وحده النموذج الذى يجب أن تحتذى كل مبادئه والذى يجب التعاون معه دون سواه .. ولكى نلقى بعض الضوء على حقيقة هذه المعاهد ودور أمريكا فيها وان لم تكن هذه الحقيقة فى الواقع فى حاجة الى مزيد من الضوء يكفى أن نذكر أن معهدا من هـــذه المعاهد مثلا ، وهو « **المعهد الآســـيو أفريقى للدراســات النقابيــة** » يقوم بالتدريس فيه أساتذة معظمهم من الأمريكيين كما يضم مجلس ادارته طائفــة ضخمــة من قادة الحـــركات النقابية الأمريكيــة من أمثـــال « لوثررونم » وهاريســون رئيس نقـــابة عمـــال السكك الحديدية الأمريكيـــة وغيرهمـــا من زعمـــاء الحركة النقابية المعروفيين فى أمريكا بل ان الرجل الذى يشرف على ادارة هذا المعهد هو الآخر نقابى أمريكى معـــروف هـــو « جـورج مينى » رئيس النقابات المهنية الســـابق فى الولايات المتحدة الأمريكية .



ان أمريكا حين خلقت فى الشرق الأوسط ما أسمته بدولة اسرائيل لم تكن تتحرك ـ كما ادعت ـ بدافع من العطف على زعماء الحركات الصهيونية الارهابية ، أو بدافع من الاحساس المرهف تجاه الذين يحتكرون الحياة الاقتصادية فى أوربا وأمريكا والا لكان الأولى بها أن تظهر هـــذه المشاعر ـ اذا كان لديها مشـــاعر على الاطلاق ـ بالنسبة لشعب صغير مثل شعوب فيتنام لم يفعل شيئا سوى اصراره على حقـه الطبيعى فى أن يعيش حرا آمنا فوق أرضه التى تقع فى آسيا لا فى أمريكا ، **ولكن زعماء واشنجتون حين زرعوا فوق التربة العربيـــة هذا النبت الخبيث الذى يسمى باسرائيل انما كانوا ينطلقون بدافع الحرص على استمرار عمليات السلب والنهب التى يقومون بها لموارد الثروة فى بلاد آسيا وافريقيا وابقاء سيطرتهم السياسية على حاضر ومستقبل شعوب هاتين القـــارتين العملاقتين ، وهذا ما كان يعنيه المناضل العربى جمال عبـــد الناصر حين أكد أكثر من مرة أن « أمريكا هى اسرائيل واسرائيل هى أمريكا » .**

عمالة لكل القوى الاستعمارية :

وهذه حقيقة تؤكدها مواقف وتصريحات كل المسئولين فى الدول الغربيـــة التى عرفت بمساندتها وتدعيمها المادى والمعنوى لاسرائيل ، وكما سبق أن قلنا فى أكثر من موضع ـ **ليست هـذه المســاندة لصــالح الشعب الاسرائيلى أو حرصا على رفاهية اسرائيل بقدر ماهى ضرورة تحتمها دوافع المحافظة على كيانها الاقتصادى ـ وهذا ما أعلنه صراحة مندوب بريطانيا فى المؤتمر الذى انعقد فى مدينة باريس فى شهر نوفمبر عام** ١٩٦٢ وكان يضم تسع دول أوربية هى « **هولندا ولكسمبرج وبريطانيا والنمسا وفرنسا وبلجيكا وايطاليا وسويسرا وألمانيا الغربية** » لمناقشـــة موضوع المساعدات الممكن تقديمها لاسرائيل ، فقد صرح هذا المندوب البريطانى بأن « **الهدف من هذه المساعدات ليس صالح اسرائيل بقدر ما هو وسيلة لحماية مستقبل أوربا الاقتصادى ، واذا كنا قد اعتمـدنا مبلغ خمسين مليونا من الدولارات للمساهمة فى سندات التنمية التى تصدرها اسرائيل فان علينا أن نضاعف هـــذا**

الاعتماد وباستمرار ضمانا لمصالحنا فى الدول المتخلفة » .

ومن هذا التصريح ومن السيل الذى لا يتوقف من التصريحات التى يعلنها المسئولون فى الدول الغربية فى كل مناسبة عن الهدف من تقديم المساعدات المختلفة لاسرائيل يستطيع كل انسان أن يدرك لماذا تقف القوى الاستعمارية بكل ثقلها الى جانب الوجود الاسرائيلى ، **انها واجهته المصطنعة التى يخفى بها أنياب الاستغلال ويتستر من ورائها لتظل قبضته محكمة على رقاب الشعوب التى تريد أن تستمتع باستقلالها الاقتصادى بعد أن حصلت بالكفاح والنضال على استقلالها السياسى .**

جزء من الثورة المضادة :

واسرائيل باعتبارها حليفة للقوى الاستعمارية والاحتكارات العالمية يصبح من الطبيعى أن يكون مكانها فى صفوف الثورة المضادة ، وقد كانت أمينة ومخلصة فى أداء هذا الدور ، فبالنسبة لقضايا التحرر والاستقلال فى أفريقيا مثلا لا يذكر احد على الاطلاق أنها ساعدت سواء داخل الأمم المتحدة أم خارجها فى حصول أية دولة افريقية على حقها الشرعى والطبيعى فى الاستقلال والحرية .

فقد صوتت فى الأمم المتحدة عام ١٩٥٢ ضد **استقلال تونس** وعارضت بشدة فى عامى ١٩٥٣ ، ١٩٥٤ اقتراح بعض أعضاء الأمم المتحدة **باستقلال المغرب** وامتنعت عن تأييد **الكتلة الأفرو أسيوية** فى طلب اجراء انتخابات فى الكاميرون قبيل استقلالها ، وأيدت **اتحاد جنوب افريقيا** فى محاولته ضم اقليم جنوب غرب افريقيا دون اجراء انتخابات أو استفتاء . كما أيدته كذلك فى موقفه من التفرقة العنصرية ووقفت ضد **استقلال الجزائر** عام ١٩٥٦ وكذلك فى عام ١٩٥٧ ، وأيدت فرنسا ضد القرار الأسيو افريقى الذى اعترف بحق الجزائر فى الاستقلال فى شهر ديسمبر من عام ١٩٥٨ ، وقدمت مساعداتها لسوستيل وغيره من زعماء منظمة الجيش الفرنسى السرية الارهابية .
وقد اعترفت صحيفة الفيجارو الفرنسية فى عددها الصادر بتاريخ ١٩٦٢/٢/٧ بأن اسرائيل أرسلت عددا كبيرا من الارهابيين الاسرائيليين الى الجزائر لمساعدة هذه المنظمة الارهابية ، كذلك هاجمت بشدة وعنف **الاتحاد الذى قام بين غانا وغينيا** فى عام ١٩٥٨ ، وصوتت ضد مشروع القرار الذى تقدمت به المجموعة الآسيو افريقية فى الدورة الرابعة عشرة للأمم المتحدة عام ١٩٥٩ بخصوص وقف التجارب الذرية فى الصحراء الافريقية الكبرى وعارضت المشروع الخاص بتصفية الاستعمار ، وهو المشروع الذى وافقت عليه الجمعية العامة للأمم المتحدة فى دورتها الخامسة عشرة عام ١٩٦٠ :
وقبل ذلك أعلنت معارضتها حق منح الشعوب تقرير مصيرها . ووقفت اسرائيل كما وقفت القوى الاستعمارية كلها وراء تشومبى ، وذكرت تقارير الأمم المتحدة أن قواتها فى الكونغو قد عثرت على مخزن ضخم للسلاح الاسرائيلى تابع لقوات تشومبى المرتزقة ، وامتنعت اسرائيل أكثر من مرة عن التصويت على الاقتراح بمنح تنجانيقا ورواندا أورندى الاستقلال . وكما تمارس الدول الغربية وعلى رأسها أمريكا سياسة التفرقة العنصرية مع السود سواء أكانوا من الزنوج الذين يعيشون داخل الولايات المتحدة أم من الملونين وبالذات الافريقيين فى كل مكان **فان اسرائيل هى الأخرى اقتداء بأسيادها تمارس هذه السياسة وبصورة أكثر عنفا وحقدا لا ضد السود فقط بل كذلك ضد اليهود المهاجرين الى اسرائيل من الدول الشرقية** وقد أكدت مجلة « هاعولام » الاسرائيلية هذه الحقيقة حين نشرت فى عددها الصادر بتاريخ ١٩٦٢/٦/١٥ مقالا جاء فيه « ان الممثلين الدبلوماسيين الافريقيين قد بدءوا يهربون من اسرائيل لشعورهم بالألم والمرارة بسبب قسوة التفرقة العنصرية التى تمارس عندهم فى كل مكان ، وترديد كلمة كوشى كوشى التى تعنى الزنجى فى وجوههم اينما ذهبوا » .

سقوط القناع المزيف :

وأمام هذه الحقائق التى تكشفت أمام أعين الشعوب الافريقية بدأت بعض دول القارة التى كانت مخدوعة باسرائيل تفطن الى المؤامرة الخبيثة التى حاكها الاستعمار فى دهاء ومكر مستخدما فيها هذه الدولة العميلة ، وكانت غانا فى عهد نكروما من بين هذه الدول الافريقية

التى سارعت بتحرير سياستها الاقتصـــادية وانقاذها من نفوذ الأخطبوط الاسرائيلى ، فقامت باجراء مفاوضاتمع الهستدروت (منظمة اتحاد العمال الاسرائيلية) بشـأن شراء حكومة غانا لنصيب اسرائيل من شركة الانشـاءات الأهلية الغانية وحصتها كذلك من شركة النجمة السوداء للملاحـة البحـرية ، وتزعم المرحـوم الرئيس المسلم أحمدو بللو حركةمقاومة النفوذ الاسرائيلى الذى كاد أن يهدد استقلال نيجيريا ويقضى على اقتصادها القومى واتبع فى هـذا الصدد خطوة ايجابيـــة حين أمر باغلاق كل أسواق المنطقة الشمالية من نيجيريا وهى المنطقة التى تعيش فيهـا غالبية مسلمى نيجيريا فى وجه البضائع الاسرائيلية ومراقبـة رأس المال الصهيونى خوفا من تسلله .

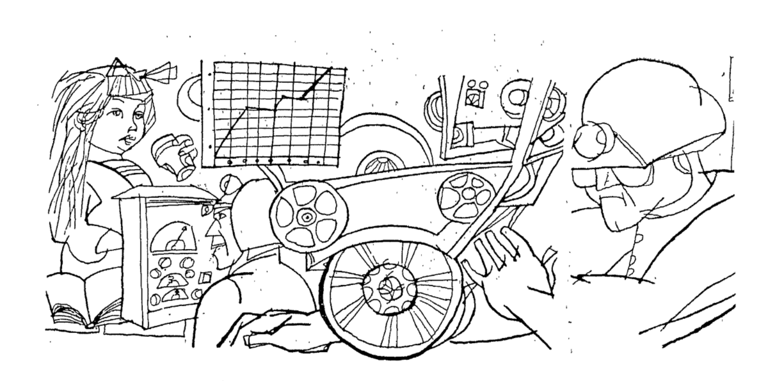
ثم كان للمؤتمرات الافريقية دور أساسى فى القاء الضوء على حقيقة الوجود الاسرائيلى فى افريقيـا ، ففى قاعات هذه المؤتمرات طرحت بعض الوفود الافريقيـــة أمام الأعضاء مشكلة التغلغل الاسرائيلى فى بعض بلدان القارة باعتبارها مشكلة لا يمكن عزلها عن المشكلة الاستعمارية ككل ، واذا أرادت الدول الافريقية أن تؤكد استقلالها الحقيقى ، وأن تشعر بأنها قد تحررت بالفعل من كل نفـوذ أجنبى فعليهـــا من الآن ألا تسمحلأىظلاسرائيلى أن يهيمن علىحياتها ، لأن اسرائيلى ليست الا واجهة تختفى وراءها كافة القوى الاستعمارية باعتبارها صورة من صور الاستعمار الجديد .

عبد الواحد الامبابى



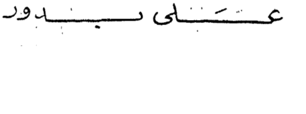
الى النصر ..
للفنان جمال كامل

بناء القومية العربية



ان القومية العربية فكرة سياسية، قومية اجتماعية انسانية :

- فهى فكرة سياسية لأنها تهدف الى تحرير العرب من الاستعمار بشتى أنواعه .
- وهى فكرة قومية لأنها ترتكز الى وحدة الأمة العربية فى مقوماتها الثلاثة : اللغة العربية والتاريخ العربى والأرض العربية .
- وهى فكرة اجتماعية لأنها تحاول أن تحقق العدالة داخل الوطن العربى وخارجه .
- وهى فكرة انسانية لأنها تؤمن أن العصر هو عصر تحرر الشعوب وليس عصر التهام الشعوب على مائدة الأقوياء . فهى مع الانسان وقضايا الانسان .



الكلام المسئول على القومية العربية ، يرتبط ارتباطا مباشرا بقضية الأمة العربية من حيث **وحدة أرضها ، ووحدة شعبها ، ووحدة أهدافها ، ووحدة الوسائل** المؤدية الى تلك الأهداف .

فقضية وحدة الأرض تثير مشكلة وحدة الأرض المباشرة أم وحدة الكيانات ؟ ..

وقضية وحدة الشعب تثير مشكلة وحدة اللغة العربية ووحدة التاريخ العربى ، وما يتفرع عن ذلك كله من قضايا الاقليات اللغوية ، أو الطائفية أو العنصرية .

وقضية وحدة الأهداف تثير بالنسبة للمواطن العربى مشكلة الانسان العربى وتحريره من سيطرة الحاجة وضغط الظروف ، وتزويد عقله بأفكار الانسان الحديث وملء قلبه بحب الحياة وجعله يتكيف مع الحضارة الحديثة فاعلا ومنفعلا . كما تثير بالنسبة للأمة العربية تحررها من الاستعمار المادى وحمايتها من الاستعمار المذهبى ، واتخاذها النظام الاشتراكى أساسا لبناء المجتمع العربى بناء سليما .

وقضية وحدة الوسائل تثير مشكلة الحكم على أساس التنظيم الواحد ذى العقيدة الثورية والقيادة الجماعية أم على أساس تعدد الأحزاب واصلاح أخطاء الديمقراطية الغربية بالمزيد من الديمقراطية بمعناها المحدود فى الغرب .

وحدة الأرض

انقسم الباحثون فى قضايا الأرض وصلتها بالأمة الى قسمين ، قسم يبحث فى الأرض على أنها مكيف للانسان ومؤثر فيه بحيث يسبق عندهم البحث فى الأرض أى بحث آخر فى الأمة أو الشعب وبمعنى ادق فى الإنسان ، وقد

تبلور مفهوم هؤلاء الباحثين فى أن الأرض هى التى تحدد واقع الأمة وحدودها البشرية .

أما القسم الثانى من الباحثين فقد أعطى للأرض بعض المزايا ولكنه ربط هذه المزايا بواقع الأمة بعد التكون وخصص مفعول الأرض وتأثيرها فى العوامل الاقتصادية ومدى انعكاس هـذا كله على امكانات الشعب وابداع افراده ، وتنوع هذا الابداع تبعا للثروات الطبيعيـة واستثمار هذه الثروات وفق مبادىء العلم الصـناعى الحديث ، ولكنه من حيث الحدود المادية للشعب فقد ربطها بحدود معنوية أولها اللغة اذ حيث تنتهى اللغـة ينتهى الوطن ، وقرن اللغة بوحدة التاريخ حتى اذا سار التاريخ جنبـا الى جنب مع اللغـة كان للحدود الوطنية معنى الاصالة عبر التاريخ والواقع .

والأمة العربية هى أمة ذات أرض واحدة فى اللغـة والتاريخ ، وقد التحمت روح اللغة فيها بالمدى التاريخى عبر قرون عديدة . وحدودها المادية فى الأرض هى حدودها المعنوية فى اللغة العربية والتاريخ العربى ، فحيث تنتهى اللغة العربية شرقا وحيث تنتهى غربا وحيث تنتهى ما بين الشمال والجنوب ، تكون رقعة واحدة من الأرض قـد تتفاوت فيها العوامل الجغرافية ونوع التربة والثروات الطبيعية ، ولكنها تتوحد توحدا أصيلا فى أنها ــ أى الأمة العربية ــ تعيش وحـدتها الأصيلة رغم تلك المتنوعات الجغرافية التى لم تخل منها اراضى سائر الأمم فى هذا العالم .

وما يجعلنـا أميل الى القسم الثـانى من الباحثين الذين اعتمدوا اللغـة كعامل أساسى فى تحديد الجهات الأربع التى تنتهى عندها الامة هو أن اللغة والتاريخ اذا اجتمعا معا كونا أمة من الأمم . ولكن الأرض بمعزل عن السكان ليست شيئا على الاطلاق ، يضاف الى ذلك أن المآخذ على عامل طبيعة الأرض وحدها كثيرة ، أبسطها الواقع المعاش والتجربة الحية . ففى الوطن العربى عدة نماذج أراد لهـا كثيرون أن تكون وطنا بمعزل عن اللغة العربية والتاريخ العربى ولكن هذه النماذج ظلت أحلاما فى رؤوس أصحابها ولم تستطع جهودهم وجهود من يعطفون على محاولاتهم أن تخلق أوطانا بلا لغـة ولا تاريخ ، لان وحدة اللغة العربية ووحدة التاريخ العربى : ظاهرتان قوميتان انسانيتان تطبعان وحدة الأرض بطابعهما وتؤكد أن هـذا التلازم بين معنى « الأرض اللغة » وبين معنى « الأرض التاريخ » وبين وحدة الأرض فى ظل وحدة اللغة ووحدة التاريخ .

أرض واحدة لاكيانات

ان الاقتناع بفكرة وحـدة الأرض العربيـة يناقض الاقتناع بفكرة الكيان ، اذ أن الكيان فى العلم والتاريخ يدل على الوحدات الثلاث مجتمعـة ، التى هى **الأرض واللغة والتاريخ** فيقال كيان انجليزى وكيان فرنسى .. ولكن لا يقال كيان على قطر أو اقليم من اقطار العروبة أو أقاليمها ... لأن هذا الكيان ليس له لغة مستقلة ، ولا تاريخ خاص وما نغمة الكيانات سوى نشاز فى المقطوعة العربية ، بعد أن تطورت فكرة الاستقلال والخلاص من المستعمر الى فكرة الكيان والتقوقع داخله على جزء من الأمة العربية وقدر بسيط من حقائق الوجـود القومى للأمة العربية .

وعلى الرغم من أننا لا نريد أن نخوض فى أصل أكثر الحدود السياسية القائمة داخل الأرض العربية وكيف وجدت ومن أوجدها ، لأن هذا معروف مشهور ، فان هذه الحـدود (وبمزيد من التساهل من حيث اخضاعها لمقياس الفكرة القومية) هى أنها حدود ادارية شأن الحدود الادارية داخل كل دولة من الدول العربية القائمة ، تلك التى تدل على التقسيمات التى تفرق فيما بين المحافظات أو الألوية .

والحدود السياسية فى الأصل ــ ولدى أكثر دول العالم أن لم نقل كلها ــ هى حدود قومية فى نفس الوقت ، فحيث تنتهى الحـدود السياسية تنتهى ظلال الدولة : والدولة لا تقوم الا اذا تكونت فى الواقع والتاريخ ، أمة من الأمم أو شعب من الشعوب . ولا تتكون الأمة الا اذا قامت لها لغة وقام الى جانب لغتها تاريخ متصل مستمر حيث تتفاعل الامكانيات اللغوية والتاريخية لترمز الى استمرار وجود هذه الأمة أو تلك فى الزمان والمكان .

والأمة العربية ، أمة ذات أرض هى الأرض العربية ، تنتهى حدودها السياسية حيث تنتهى حدودها القومية فى اللغة والتاريخ ، والمستقبل العربى وحده كفيل بان يوضح هذه الحقيقة ولو اقتضى ذلك منه جهد اجيال تتلوها اجيـال .

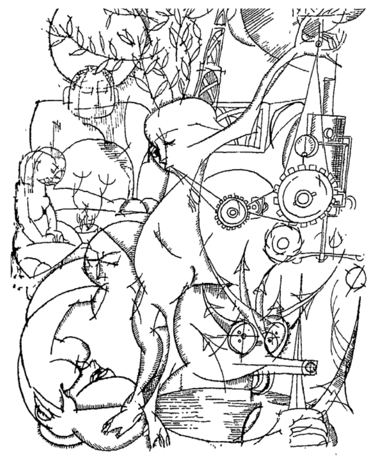
وحـدة الشعب

يتردد فى الأذهان وعلى الألسنة أن هناك شعوبا عربية تلتقى عند وحدة الأمة العربية ، كما يتردد من الجانب الآخر أن الشعب العربى هو شعب أمة واحدة .. وما ذلك التعبير عن الشعوب العربية (بصيغة الجمع) الا ظاهرة

مؤقتة بسبب تعدد الكيانات السياسية فى الوطن العربى ، **فلو كانت الأمــة العربية لا تزال دولة واحدة لما قام من يقول (الشعوب) بل لاستمر من يقول (الشعب)** ، ونظرة تلقى حولنا نجد أن الاتحاد السوفياتى يضم شعوبا عـديدة بسبب تعـدد اللغات والتواريخ ويقولون تجوزا الشعب الروسى وهم يقصدون عدة الشعوب التى يضمها الاتحاد السوفياتى ، **وكذلك الأمر فى وحدة الشعب العربى التى لا تنفصل عن وحدة أرضه بسبب وحدة لغتـــه ووحدة تاريخه : وكل تفرقة على أساس الكيانات القائمة او تجزئة وحـــدة الشعب العربى الى شعوب ونعتها باسماء اقطارها المتعددة انما هى ظاهرة نشاز فى الفكر القومى** ينبغى التذكير بنشازها هذا ما دام فى الوطن العربى انسان واحـــد يؤمن بهذه التجزئة فى الشعب تبعا لمبدأ التجزئة فى الأرض .

ان وحدة الشعب تبدأ عندما تلتحم اللغة الواحدة بالتاريخ الواحد ، أو عندما يبدأ التاريخ كحركة تقدم وتطور يمد اللغة بزاد الحياة . وعندما تصور اللغة ـ وهى المعبرة عن وجـدان الأمـــة ومشاعرها ـ تقدم التاريخ وتطوره .

وتنتهى وحدة الشعب العربى عندما تنتهى الأرض العربية ... لان نهاية الارض هى نهاية اللغة والتاريخ معــا .



وحدة اللغة العربية

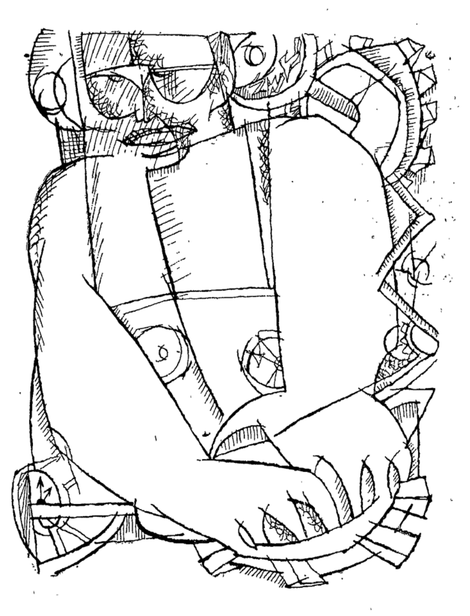
فاذا تساءلنا عن المقصود من وحدة اللغة العربية وجدنا الجواب انه فى السنوات الأخيرة ترددت هنا وهناك أقوال اتخذت من « العلمية » ستارا لتتحدث عن اللهجات المحلية التى أسمتها لغات ، وفرقت بين لهجة الكلام وبين لغة القراءة والكتابة واعتبرت أن اللهجة التى يتكلم بهـــا الشعب هى لغته الحية ، ولكن هل كان المقصود من ذلك كله هو هذه « العملية » التىيتبادر نفر من الناطقين بالعربية الى نصرتها ؟ . **ان القصد الأول والأخير هو أن يوجدوا للحدود السياسية التى اقامها الاستعمار ، لغة خاصة بها** ، اضافة للتاريخ الذى يعود الى فترة سبقت فترة التاريخ العربى واللغـــة العربية ، وبمعنى أوضح وأدق : فترة الحياة العربية والحضارة العربية .

وكان أن التقى نفر من الكتاب على تسمية اللهجة العامية « **لغة الشعب** » كما التقى معهم على الطرف المقابل من يدعون الى الكتابة بالأحرف اللاتينية كما فعل الاتراك تحت ستار التيسير وتعميم التعليم لأهداف بعيدة لم تعد خافية على أحد ، أبسطهذه الأهداف **الدعوة لقوميات صغيرة عفى عليها التاريخ لترسيخ الحـــدود السياسية القائمة علهم يفلحون فى شق صف العروبة لغة : بالدعوة الى لهجة محلية باحرف لاتينية ، وشق صف العروبة تاريخا ، بالقفز من فوق التاريخ العربى الى تواريخ محلية منقرضة فى الواقع والحيـــاة ، وشق صف العروبة فى وحدة شعبها باقامة الحـــدود السياسية القائمة هنا أو هناك على أساس أنها حدود قومية للهجة خاصة وتاريخ خاص وشق صف العروبة فى وحدة أرضها من المحيط الى الخليج** بالدعوة الى كيـــان موهوم واســـتقلال مؤبد لا يتحد أو يتوحد .

مرامى التنقيب عن الآثار

وقد اتخذ الاستعمار من أعمال التنقيب عن الآثار فى الوطن العربى خلال القرن التاسع عشر وبداية هـــذا القرن ، مادة حية يشوه بها التاريخ العربى وأسلوبا ينفذ به لتمزيق وحدة اللغة ووحدة التاريخ ووحدة الأرض ، واحياء اللهجات والتواريخ القديمة وجعل الحـــدود السياسية التى جزأ بها الوطن العربى ، حدودا قومية ، ليقضى بذلك على وحدة الأمة العربية فى لغتها وتاريخها وأرضها .

لقد رافق الكشف عن هذه الآثار . دعوات للاستقلال الوطنى على أساس تلك الكيانات التى خلقها الاستعمار فى المنطقة كما رافقتها الدعوة الى اعتماد اللهجة المحلية العامية لغة الكتابة والقراءة بدلا من اللغة العربيـــة الفصحى ، بحيث يجد الاستعمار الحدود القومية لتلك الكيانات التى خلقها فى المنطقة . اذ الى جانب « اللغـة الخاصة » حاول عن طريق الاثار أيجاد « التاريخ الخاص » فلا تنتهى الحدود السياسية الا بلغة متميزة وتاريخ متميز بعد طمس اللغة ألعربية والتاريخ العربى وتسمية العرب غزاة فاتحين ، كما وجهوا بعثاتهم الى الجزيرة العربية مهد العرب الأول لاكتشاف خصائص عنصرية للعرب فتكون اللعبة الاستعمارية التى أستهدفت القضاء على الأمـــة العربية كما يلى : الحديث عن حضارات متميزة متحاربة متناقضـــة كالاشورية فى العراق **والحيثيـــة** فى سوريا **والفينيقية** فى لبنان ، **والفرعونية فى مصر** ، **والبربرية فى** المغرب ، **والعرب** فى جزيرة العرب ... **والاسرائيلية فى** فلسطين ، حتى اذا جاء الحديث عن وحدة عربية أو أمة عربية قال من يقول « أن العرب فى جزيرتهم .. أما فى الاقطار الأخرى فليس هناك الا بعض القشور العربية بحكم التاريخ المتميز والواقع السياسى القائم واللغـة المحلية الخاصة « وهذا ما ردده ويردده أنصار العزلة والكيانات والاقليمية وأعداء الوحدة العربية والأمـــة العربيـــة ، أولئك الذين وقفـوا فى صـف الاستعمار بارادتهم أو بغير ارادتهم طوال السنين الأخـــيرة وهم يوطدون للاستعمار فكرته الخبيثة فى محاربة اللغة العربية بالدعوة الى اللغة المحلية ، ويحاربون التاريخ العربى بالدعوة الى تواريخ محلية سابقة على التاريخ العربى ، ويحاربون فكرة وحدة الشعب بالدعوة الى الكيان الموهوم



ذى الحدود السياسية التى هى فى المنطق القومى وبمزيد من التسامح حدود ادارية داخل الأرض العربية .

معنى انتصار التاريخ فى الجزائر

أن نفى اللغة المحلية يكمن فى أن اللغة التى يتحدثون عنها هى لهجة .. واللهجات قائمة فى سائر مناطق العالم : فضلا عن أنها لهجة بلا أحرف ولا أصوات ولا قواعد سوى الأحرف والأصوات والقواعد العربية .

وأن نفى التاريخ المحلى الخاص يكمن فى أن التاريخ الذى يتحدثون عنه هو تاريخ ميت . والتاريخ العربى الذى ينفونه هو تاريخ حى مستمر ، وتاريخهم الميت ذاك ليس له لغة ... وليس له ذلك الشعور الذى تبعثه فى النفس ذكريات معركة أو كشف علمى أو فكرى أو أنباء نهضـــة تبنى الحياة الاجتماعية للشعب بجـــد وابداع ، والأمة العربية عندما قامت تبنى الحضارة قد صقلت الفكر فى المنطقة فجعلتـــه فكرا عربيا بعد أن كان يونانيـا أو رومانيا وصقلت الشعور فجعلتـــه شعورا عربيـــا يتحسس بعواطف الأخوة العربية ويثور لكرامة الامـــة العربية ، كما مسحت الى الأبد تلك الحدود القومية أو الحضارية أو اللغوية أو التاريخية التى كانت قائمة على الأرض العربية ، وهى بعد أن انتصرت فى هذه المعارك القومية كلها ، فلم يبق عليها الا تأكيد انتصارها فى الجولة الثانية .. التى بدأت فى معركة الجزائر ، اذ بعد أن احتل الاستعمار الأرض ، وأوشك أن يطمس اللغة اصطدم بالتاريخ .. فاذا الذين تعلموا الفرنسية وحدها يحملون السلاح ضده الى أن أرغموه على الاعتراف بهزيمته وضياع جهوده . **وأن ثورة الجزائر هى ثورات متعددة تؤكد وحدة الأرض ووحدة الشعب ووحدة اللغة .. ووحدة التاريخ ليس فى الجزائر وحدها .. بل فى سائر أرجاء الوطن العربى من المحيط الى الخليج .**

قضايا الأقليات المختلفة

شغلت قضايا الأقليات أوربا خلال القـــرن التاسع عشر وبداية هذا القرن ، ولم يكن سبب هذا كله الا وجود فوارق متأصلة من جهـــة : ووجود دعوة على أساس العنصر أو الدم . وقد انتقلت رياح ذلك الخلاف المستحكم الى وطننـا العربى مع جمهرة المثقفين المؤمنين بالعروبة والناكرين لها .. ونشأ هنا وهناك من دنيا العرب خلاف مكشوف وخفى بين من يقومون العروبة بالدم .. وبين من يقومونها باللغة أو الفكر والشعور ولا يزال الخلاف مستحكما الى اليوم .

وطبيعى أن ينشأ عن ذلك الخلاف ، مشكلة أو مشكلات فئات أخرى قد لا تجد دم العروبة كدمها بسبب اختلاف المنشأ والطبيعة .

وتقويم العروبة على أساس دين معين يضعنا مباشرة أمام تفسير دينى صرف لهـــا ، الأمر الذى يضعنا أمام مشكلة الطائفية وجها لوجه .

وتقويم العروبة على أساس اللغة يضعها أمام اللغات الأخرى فى الوطن العربى الأمر الذى يضعنا أمام مشكلة الاقليات اللغوية ..

ولكن هل هذه المشكلات الاساسية التى تقوم فى وجه فكرة الوحدة العربية أو القومية العربية أم أنهـــا فى مشكلات كانت لشىء ثم حولت لشىء آخر ؟ بمعنى أنها كانت لمقاومة فكرة معينـة .. فلما تطور الزمن وجدت قضايا أخرى حول هذا السلاح العلنى والخفى لمقاومة تيار جديد .

ولنتكلم بصراحة هذه المرة .

خصائص القومية العربية

أن القومية العربية فكرة سياسية قومية اجتماعية انسانية .

● **فهى فكرة سياسية لانها تهدف الى تحرير العرب من الاستعمار بشتى أنواعه** ، سواء أكان استعمارا ماديا يهدف الى السيطرة على الارض والثروات بأسم الاحلاف والمعاهدات أم كان أستعمارا مذهبيا يهدف الى السيطرة على الفـــكر والوجـــدان وهى بذلك ـ أى القوميـــة العربية ـ من هذه الناحية ناحية التحرر من الاستعمار تعنى أيمانها بالحرية .

● **وهى فكرة قومية ، ترتكز الى وحدة الامة العربية فى مقوماتها الثلاثة : اللغة العربية والتاريخ العربى والارض العربية** ، وهى سلبية من جهة أخرى : فهى سلبيـــة بمعنى أنها تقاوم دفاعا عن بقائها كل عدوان على اللغة ... وكل تشويه للتاريخ وكل احتلال للأرض ، فاذا فقدت جزءا من الارض انسحبت الى اللغة والتاريخ . فـــاذا أوشكت أن تفقد اللغة انسحبت الى التاريخ .. وتاريخ العروبة من القوة بحيث لا يغلب .. حتى اذا جاءت الردة

قوية استعاد التاريخ مواقعه القريبة وتنفست اللغة الصعداء ، وأوشك العدو أن يجلو عن الارض ، وتجربة القومية العربية من الناحية القومية .

● **وهى – أى القومية العربية – ايجابية** ، **بمعنى أنها تتقدم لتجعل اللغة لغة الشعب كله ، واللغة الفصحى بالذات ، وكشف عناصر القوة والمعيار الفكرى والسمو الانسانى فى التاريخ العربى** لأن التاريخ العربى ليس تاريخ حكومات أو ملوك بقدر ماهو تاريخ شعب وتاريخ حضارة وتراث . وفى الوقت الذى تحاول فيه القومية العربية طرد الاستعمار عن الارض لاتقف عند هذا الحد .... بل تحاول أن تجمع هذه الاجزاء المتنافرة فى دولة واحدة أو اتحادية حسب ما تقتضيه طبيعة العصر وأرادة الشعب ومقتضيات الظروف ، وهى بذلك – اى القومية العربية – من هذه الناحية ، ناحية الفكرة القومية تعنى الوحدة دون الخوض فى أنواع هذه الوحدة .

● **وهى – أى القومية العربية – فكرة أجتماعية بمعنى أنها تحاول أن تحقق العدالة داخل الوطن العربى وخارجه** ، فالعدالة داخل الوطن تمس الفرد المواطن وتمس الوطن كله ، فهى تمس الفرد بمعنى أنها تؤمن له حقه فى العيش الكريم والعمل الشريف ليطمئن ويبدع ، وهى تمس الوطن كله لانها تحقق له الاشتراكية التى تتلاءم وظروفه بحيث تأتى – أى الاشتراكية – متفقة ومنجزات الشعب العربى ومعبرة عن شخصيته ولا تحول دونه والابداع الفردى ضمن المجموعة البشرية التى ينتمى اليها الفرد العربى .

● وهى فى خارج الوطن العربى تعكس أيمانها بالاشتراكية بوقوفها مع العدالة الاجتماعية ، وضد نهب الشعوب واستثمارها وامتصاص دمائها من اى جهة كان هذا العدوان ، ولذلك فالقومية العربية – من الناحية الفكرية الاجتماعية – تؤمن بالاشتراكية .

● **وهى – أى القومية العربية – فكرة انسانية** فى الداخل أو الخارج وعلى المدى الطويل ، وهى فكرة لأنها :

– **لا تتعصب ضد غيرها من الأفكار القومية كما هو الحال فى أوربا** ، وهى لم تجمع صفوفها للانقضاض على غيرها من الافكار القومية ، بل لتحرر نفسها وتبنى وطنها وتجمع صفوفها .

– تؤمن أن فهم الفكرة القومية بشكلها الانسانى ، هو الاسلوب الوحيد الذى يقرب الشعب العربى من الانسانية ، وخير ألف مرة للعرب أن يعرفوا الى العالم بقوميتهم من أن لا يكون لهم هذه القومية .

– **تؤمن بحرية كل شعب وبحق الانسان أى انسان ، بأن يعيش ويفكر ويتصرف دون أن يؤذى الآخرين** وتؤكد هذا الحق لمواطنيها جميعا : وتدافع عنه فى وطنها وفى العالم .

– **تؤمن أن العصر هو عصر تحرر الشعوب** وليس عصر التهام الشعوب على مائدة الاقوياء ، فهى مع الضعيف الى أن يقوى ومع الفقير الى أن يغنى ، ومع المريض الى ان يشفى ومع المحتاج الى أن تقضى حاجته ، وهى مع الانسان وقضايا الانسان فى كل مكان وكل زمان .



القومية العربية وسائر الأقليات

فاذا جئنا الآن لنرى كيف تبين القومية العربية رأيها فى سائر الأقليات وجدنا **أن القومية العربية فكرة تقوم على ثلاثة مبادىء** متداخل بعضها فى بعض وهى :

وحدة اللغة ووحدة التاريخ ووحدة الأرض .

فأمام وحدة اللغة تناقش مشكلة الأقليات اللغوية .

وأمام وحدة التاريخ تناقش مشكلة الاقليات العنصرية .

وأمام وحدة الأرض تناقش مشكلة الأقليات القومية .

وأمام القومية العربية كرسالة تحررية قومية ، اجتماعية ، وأنسانية تناقش مشكلة الأقليات الدينية ان كان ثمة أقليات دينية فى الوطن العربى .

ولكننا قبل أن نجيب على هذه الأسئلة التى تثيرها قضايا الأقليات ، يجدر بنا أن نعرف العربى ، **اذ فى الحقيقة من هو العربى ؟ .**

من هو العربى

أن العربى مبدئيا هو من كانت العربية لغته أولا ، ومن كان يسهم فى صنع **التاريخ العربى ، ثانيا** ، ومن

عاش على **الأرض العربية ثالثا** ، فاذا ما أنتفى شرط واحد من هذه الشروط الثلاثة وبقى شرطان ظل العربى عربيا .

- فالعربى من تكلم العربيـة ، وعاش على الأرض العربية .

- والعربى من تكلم العربية وساهم فى صنع التاريخ العربى ولو لم يعش على الأرض العربية .

- والعربى من عاش على الأرض العربية وساهم فى صنع التاريخ العربى ولو كان يتكلم لغـة ثانية الى جانب العربية ، ذلك ان المساهمة فى صنع التـاريخ العربى هى المعيار الحقيقى للمواطن العربى . واذا كان التاريخ العـربى والايمان به همـا شرطان أساسيان للعروبة .. فان الاقامة على الأرض العربيـة كفيلة بأن تكسب الوافدين أفرادا وليس جماعات ، مقدرة على تكلم العربية والاندماج فى الحياة العربية ومن ثم المساهمة فى صنع التاريخ العربى باعتباره حياة مستمرة نابعـة من الماضى عبر الحاضر والمستقبل .

واذا أردنا تبيان الموقف العربى القومى من الأقليات اللغوية وجدنا أنه ليس فى العـالم العربى أقليات لغوية .. ما دامت هذه الأقليات تساهم فى صنع التاريخ العربى ... والمواطنون العرب يعرفون هـذه الأقليات اللغوية ويعرفون التى تساهم منها فى صنع التاريخ العربى والتى لا تساهم فيه .

أما موضوع الأقليات العنصرية ... **فليس فى العالم العربى من أقلية عنصرية سوى اسرائيل : شعبا ودولة.. لأن القومية العربية لا تعترف أصلا بها كدولة وتنفى كل أمكان التقارب رغم الزمن ومنتهى حيل الاغراء والاعيب الحواة فهى لأنها لا تساهم فى صنع التاريخ العربى ولأن شعبها لا يتكلم العربية ستبقى أقلية عنصرية وسيبقى العرب فى كل يوم مطالبين باجتثاث جذورها من الأرض العربية .**

أما موضوع الأقليـات القومية .. فان القوميـة العربية لا تعترف بالتجزئة الواقعة على الأرض العربية وتعتبر وحدة الأرض قضية مقدسـة وكل اقتطاع طوعى أو بالاكرام حصل على الأرض العربيـة لفئة أو فئات ليست عربيـة من مقومات العروبة فيهـا لا يعـد ولا يعتبر حاضرا ولا مستقبلا وسيصحح ذات يوم .

أما موضوع الأقليات الدينية فليس فى العالم العربى من أقلية دينية سوى اسرائيل بسبب وحيـد هو أن اسرائيل اتخذت من الدين شعارها القومى والعنصرى .. **والقومية العربية من حيث مدلولها العربى لا تضع دينا معينا شرطا مسبقا للايمان بالعروبة** والمقومات الأسـاسية للعربى هى كما قلنا اللغة العربية ، وصـنع التاريخ العربى ، والحياة على الأرض العربيـة ، وكذلك فان العربى هو من توفر له شرطان من الشروط الثلاثة التى ذكرناها .

أما تأسيس العروبة على دين معين أو دينين معينين، فأمر مرفوض لعدة أسباب ، منها وجـود أفراد يدينون بهذا الدين أو ذاك خارج الأرض العربيـة ... وما من مواطن واحد يستطيع أن يخدم العروبة الا اذا سـاهم فى صنع التاريخ العربى وكان يتكلم العربيـة ولذلك **فان أدخال الدين كعنصر فى المقومات فكرة ذات جـذور غريبة عن الدين الصحيح بالذات . فقد كانت فكرة عبث بها الاستعمار خلال عصور الانحطاط وضعفت الملكـة العثمانية لأنها كانت دولة تقوم على دين معين الأمر الذى فتح قضية الأقليات أمام الدول الكبرى . وقد عبث بها المستغلون للفريق بين مواطنين يساهمون فى صنع التاريخ العربى ويتكلمون العربية ويعيشون على الأرض العربية.**

وحدة الأهداف

قضية الأهداف أخذت تثير جدلا كثيرا هنا وهنـاك من دنيا العرب اذ أن الهدف فى حقيقته تكريس لحاجات الانسـان كلها ، وطاقاته كلها .. وهو بعد ذلك وضوح أشبه ما يكون باليقين .

ان الانسان العربى الذى استفاق مع بداية هـذا القرن قد وجد نفسه ، أسير عبودية سياسية تتمثل فى الاستعمار بأنواعه ، وأسير عبودية اجتماعية تتمثل فى الاقطاع وسيطرة رأس المـال الاجنبى ، وأسير عبودية التخلف بعد أن سبقه الى التقدم والتطور الانسـان الغربى بمسافات بعيـدة ، وكان يضاف الى هـذه العبوديات كلها الحاح مادى وفكرى منظم على تشـويه الفكرة العربية والحضارة العربية ، فلا يبقى للانسان العربى وهو واقف وسط الأعاصير مقيدا بالسلاسل أى بارقة أمل فى نهضة عربية تعيد لنفسه الثقـة بوجوده وبأمته وبطاقتها على الابداع والاسهام فى أغناء الحضارة ، وتنزع عنه شبح الخوف من الغـد ، وتدحض أكاذيب المستعمرين ومن مشى فى ركابهم يعاونهم على طعن العروبة أرضا وأمة وفكرة ، فى صميمها طعنات مميتة .

ولكن الاصـالة العربيـة التى مكنت العرب من الانتفاضة على غزو الابادة فى حطين وعين جالوت ، وبقاء اللغة العربية كالمصباح الذى ينوس رغم نضوبه من الزيت خلال أربعة قرون من الجهل العثمانى المنظم ، هـذه الاصالة نفسها قد بعثت فى العربى من جديد قوة معنوية ومادية ، فأخذ ينتفض هنا وهناك من دنيا العرب ، على العبودية السياسية المتمثلة فى الاستعمار ، فأنتصر عليها هنا وهناك من دنيا العرب ، بحيث كان الجهاد داخـل الحدود التى أقامها الاستعمار يحمل فى طياته جهـادا شاملا ضد كل مخلفات الاستعمار وتحقيقا لكل الأمانى

التى مات من أجلها ملايين الشهداء العرب خلال حقبات التاريخ الطويلة ، وهم **يحلمون بولادة انسان عربى جديد صاف كالشعاع ، قوى كالفجر ، كريم كماء السماء ، وبأمة عربية مبدعة قوية ترهب (بضم التاء) الأشداء ويطمئن الى حمايتها الأصدقاء وهى تنشر الحضارة ورسالتها الانسانية على أرضها وفى العالم ضمن نطاق من التعاون الذى لا يعتدى ولا يقبل العدوان .**

الانسان العربى الجديد

أن قضية التطور تتشعب وتتنوع ، فهى على مستوى الانسان ينبغى أن تنزع عن نفسه عقدة النقص حيال أى انسان آخر فى العالم ، ولا يمكن لذلك أن يتم الا اذا تساوى وأياه ... ولا يمكن ان يتساوى وأياه الا اذا لحق به واستعمل الوسائل التى أستعملها . وهذه الخطوة مرتبطة قبل كل شىء بهذه الحضارة التى شملت كل شىء . **اذ لا يمكن للانسان العربى أن يتقدم خطوة واحدة فى طريق تحرره من عقدة النقص التى تلازمه الا اذا آمن بالعلم الايمان المطلق وانطلق فى طريق العلم كمن ينطلق فى طريق الايمان ، والا اذا أزال من طريقه العقبات التى تحول دونه وهذا العلم البصير** الذى يكشف عن ألف باء الحضارة الجبارة التى تهدر طاقتها فى أربعة أطراف المعمور ، والى جانب هذا كله ينبغى أن يقترن السعى من أجل العلم واللحاق بركب الحضارة ، بالسعى من أجل اختصار المسافات وضغط الزمن .

والوجه الثانى لقضية التطور يتصل بنضال الانسان العربى بالجانب القومى اذ ينبغى أن يقترن نضاله من أجل العلم والحضارة بنضاله من أجل التحرر من عبودية الاستعمار وسيطرة الاقطاع ورأس المال وطنيا كان أم أجنبيا . وتوزيع الثروات العربية توزيعا عادلا من أجل اقامة المجتمع المتحرر سياسيا والمجتمع المتحرر اجتماعيا، والمتحرر قوميا ، والمتحرر اقتصاديا ، فالتحرر السياسى الصحيح لابد من أن يقود الى وحدة الشعب ووحدة الأرض والتحرر الاجتماعى لابد من أن يؤدى الى التحرر من الاقطاع وسيطرة رأس المال الوطنى والأجنبى .

والتحرر القومى لابد من أن يؤدى الى تمكين الأمة العربية من لغتها وتاريخها وفكرها وعدم تأثرها بالأفكار والعقائد الطارئة على وجودها القومى حرصا على تأمين السلامة التامة للأرض العربية واللغة العربية والتاريخ العربى من أجل وحدة عربية تبرز شخصية الأمة العربية وعطاء العقل العربى ومساهمته فى الحضارة وبناء السلام ، والتحرر الاقتصادى لابد من أن يؤدى الى **خلق الاقتصاد الوطنى القوى والاعتماد على الثروات العربية** الدفينة والظاهرة ، لخلق اقتصاد زراعى صناعى تجارى متطور تام ، يوازى الاقتصاد العالمى فيتأثر به ويؤثر فيه ويبلور أمكانيات الأمة العربية فى نطاق منسجم من **التوزيع الصحيح لقوى الانتاج والاستهلاك ويحول دون تمركزها فى أيد قليلة محاربا الاحتكار** والسيطرة بالتشاريع التى توجد المراقبة المرنة، وتحول دون أنتكاسات رأس المال وتجنبه مخاطر الدورات الاقتصادية ، **وفق أنظمة عادلة تتفق والروح الثورية الاشتراكية التى تعطى لكل مواطن حقه من الفرص المتكافئة** ليبدع ذاته ويؤكد وجوده **ولا سبيل الى ذلك كله الا اذا قام فى الوطن العربى جبهة طليعية تحدد أهداف الأمة العربية فى الداخل والخارج ،** وتنهج نهجا ثوريا فى تنفيذ هذه الأهداف الكبرى .

وحدة الوسائل

أن تحقيق الأهداف الثورية للأمة العربية مرتبط ارتباطا كليا باعتماد الوسائل الثورية ، اذ لا معنى للأفكار الثورية اذا لم تكن الوسائل المؤدية اليها ثورية كذلك ، وفى التاريخ ، قديمة وحديثة ، أمثلة كثيرة على فشل كثير من الأفكار التى كانت ثورية فى زمانها ، ولكنها فشلت لأنها طبقت بأساليب غير ثورية ويتصل ذلك أكثر مايتصل ببنية الفكر الأصيل ، فالفكر الثورى لا يتجزأ فكرة ووسيلة الا اذا أردنا تبسيطه وشرحه ليكون مستساغا لأفهام الجماهير الثورية ، ولكنه فى حقيقته واحد لا يتجزأ كل لا ينفصل فيه هدف عن وسيلة .

طريق العروبة طريق السلام

لقد كان العرب ، لا يزالون طلاب وحدة عربية ، ولكنهم لا يزالون بحاجة الى من يطمس فى قلوبهم وعيونهم بعض الحدود السياسية التى أقامها الأجنبى على أرضهم ليلتقى المشرق بالمغرب والشمال بالجنوب ، وتقوم الدولة بكيانها القومى فيرتفع لواء العروبة على أساس من وحدة الأرض ووحدة الشعب ، ويترسخ انتصار الانسان العربى على التخلف وعقد النقص بمساهمته فى تحقيق أهداف أمته ومساهمته فى الحياة الانسانية والحضارة البشرية بعقل متوهج وقلب حار ، وتتوطد انتصارات الأمة العربية على التجزئة والكيانات، وعلى التخلف الاقتصادى بتوطيد النظام الاشتراكى العربى بشكل ثورى يمس الجذور العميقة ويغير الحياة الرتيبة تغييرا جذريا عميقا ، لتخط الأمة العربية بوحى من اصالة لغتها وتاريخها أول سطر فى صفحة الفكر العربى أو اليسار وتقوم الشخصية العربية بطابعها المتميز بعد أن تتولد كيانا واحد كان مبعثرا فى كيانات وأمة واحدة كانت موزعة فى شعوب ، ويجد المجتمع العربى سبيله الى التفاعل والتكامل بوحى من الظروف الجديدة لينفتح على العالم مجتمعا وضحت معالمه ووجد طريقه نحو الأهداف الكبرى للأمة العربية على المدى الطويل ، **حيث الاشتراكية بدلا من الظلم الأجتماعى ، وحيث فجر الوحدة بدلا من التجزئة ضمن نظام يتخذ من مبدأ التنظيم الثورى الواحد منطلقا لترسيخ أهداف القومية العربية فى عالم تسوده الحرية وتخفق فوقه رايات السعادة والرفاهية والمجد .**

على بدور

قضية فلسطين

على أقلام الغربيين

فتحى العشرى

● ايثيل مانين الكاتبة الانجليزية تتنبأ لعرب فلسطين بالعودة الى وطنهم السليب ! .

● الفريد ليلينتال الكاتب اليهودى الامريكى يستنكر العدوان الاسرائيلى ومناصرة امريكا له ! .

● آلان تيلور المؤرخ الأمريكى يدين اليهود لجريمتهم البشعة فى فلسطين ! .

● ابنة موشى دايان تكشف عن عدم رغبة اليهود فى الاقامة داخل اسرائيل ! .

● ابا ايبان وزير خارجية اسرائيل كان ذات يوم يؤيد القومية العربية ! .

نستعرض على هذه الصفحات آراء طائفة من كتاب الغرب الذين يدينون الاحتلال الصهيونى لأرض فلسطين كما يدينون أوطانهم أو بالأحرى يدينون حكومات أوطانهم المستعمرة لأن الشعوب لا تدان ! .

الطريق الى بئر سبع

الكتاب الأول الذى يطالعنا هو رواية **« الطريق الى بئر سبع »** للكاتبة **ايثيل مانين ..** وايثيل مانين روائية معاصرة من أصل ايرلندى ولدت فى لندن عام ١٩٠٠ ، وترجمت رواياتها الى الفرنسية والألمانية والهولندية والاسبانية والايطالية . أما هذه الرواية « الطريق الى بئر سبع » فلم تترجم الى أية لغة غير اللغة العربية .. (مطبوعات كتابى ترجمة الدكتور نظمى لوقا) .

والرواية تصور بصدق خالص وموضوعية كاملة مأساة العدوان الصهيونى على أرض فلسطين سنة ١٩٤٨ .. تلك السنة المشئومة الغادرة .

وقد أهدت المؤلفة الانجليزية روايتها الى : اللاجئين الفلسطينيين ومن أجلهم .

أولئك الذين قالوا لى فى الأقطار العربية التى استضافتهم :

— لماذا لا تكتبين قصتنا نحن ، قصة الخروج الآخر .. خروجنا نحن ؟! .

كما ذكرت المؤلفة كلمة شهيرة ليشوع يقول فيها لليهود : « وأعطيتكم أرضا لم تتبعوا عليها ومدنا لم تبنوها وتسكنون بها ومن كروم وزيتون لم تغرسوها تأكلون . »

ولا تعنينا الآن الرواية على قيمتها والتى نوصى بقراءتها ، ولكن الذى يهمنا حقا هو تلك المقدمة التاريخية الرائعة التى قدمت بها المؤلفة روايتها التى لا تقل عن مقدمتها روعة .

تقول ايثيل مانين : « ثمة بلد يسمى فلسطين كان قائما حتى ٢٩ نوفمبر سنة ١٩٤٧ ، وهو بلد عربى تزيد نسبة العرب فيه على ٩٠٪ حتى وعد بلفور ١٩١٧ الذى أكدت فيه الحكومة البريطانية تعهدها بقيام وطن قومى لليهود فى فلسطين . فالعرب مسلمين ومسيحيين كانوا ٦٧٠ ألفا بينما اليهود كانوا ٥٠ ألفا فقط . »

وتستكمل الكاتبة الانجليزية غير المنحازة عرضها لتطور الزحف الصهيونى غير المشروع ، كاشفة عن مطالبة السير « هربرت صمويل » اليهودى الصهيونى بهجرة ثلاثة أو أربعة مليون يهودى الى أرض فلسطين .. وكاشفة أيضا عن تأييد الزعيم الصهيونى وايزمان للدعوى التى دعت فى سنة ١٩٢٠ الى الانتداب البريطانى على فلسطين وانشاء مكتب للجوازات فى برلين لتزويد هجرة اليهود الى فلسطين .. **وقد ظن العرب أنهم بالوقوف الى جانب الحلفاء يسعون من أجل الحصول على استقلالهم ولكنهم فى الحقيقة خدعوا خدعة كبرى .. خدعوا لأن عدد اليهود ارتفع من ٥٠ ألف الى ٦٠٠ ألف .. وخدعوا لأن قرى عربية دمرت عن آخرها وأنشئت بدلا منها مستعمرات يهودية .**

ثم قامت الحرب العالمية الثانية نذير شؤم على الآمال العربية .. وظهر واضحا أن الفرض لم يكن انشاء وطن قومى يؤوى اليهود من الاضطهاد فى مختلف البلاد ، وانما هو اقامة دولة يهودية كاملة الدعائم مستكملة الأركان .

وهكذا اتخذ اليهود من الاضطهاد النازى سندا قويا لاستدرار عطف ضعاف القلوب وضعاف العقول .

وتقرر الكاتبة أن ترومان هو الذى عجل فى سنة ١٩٤٦ بدخول ١٠٠ ألف يهودى الى فلسطين وهو الذى فتح أبواب الأرض السليبة لكل يهودى مهاجر ومغامر ..

وأخيرا « أحيلت أوراق فلسطين » الى الأمم المتحدة التى أوصت بتقسيم جسد هذا البلد المفترى عليه . بل ان ترومان نفسه تحدث عن الضغط الصهيونى الذى لم يواجه البيت الأبيض مثله من قبل ، وكذلك تحدث روبرت نوفيت وزير الخارجية عن نفس هذا الضغط .

وفى ٢٩ نوفمبر سنة ٤٧ قررت الجمعية العمومية لمنظمة الأمم المتحدة تقسيم فلسطين بأغلبية ٣٣ صوتا ضد ١٣ وامتناع ١٠ عن التصويت .

أما قرار التقسيم فقد قضى بمنح ٦٠٪ من فلسطين ــ مع اختيار أخصب المناطق ــ لليهود الذين أصبحوا يمثلون ثلثى السكان .. ولم يتبق غير مليون فلسطينى طردوا وشردوا وكوموا فى الضفة الغربية من الأردن التى ضمت بعد حرب ٤٨ الى الضفة الشرقية فقامت دولة الأردن . وأصبحت غزة ، وهى أرض فلسطينية حرة ، خيمة كبيرة للاجئين . وفى عام ١٩٦٢ أصدر الرئيس جمال عبد الناصر دستورا خاصا للمنطقة يكفل لها حق الوجود وشرف الحياة .

فر العرب اذن من الارهاب الاسرائيلى ولم يبيعوا أرضهم كما يقال .. ومذبحة «دير ياسين» فى أبريل ٤٨ خير شاهد على هذا .. ولم يحدث أن تلقى أى طريد عربى تعويضا عن بيته السليب .

وفى كل عام تؤكد الأمم المتحدة حقوق عرب فلسطين ولكن ما من أحد يسمع وما من أحد يستجيب .. وفى كل عام يعتدى اليهود على خطوط الهدنة فتنذرهم هيئة الهدنة الدولية ، ولكن ما من أحد يسمع وما من أحد يستجيب .

وكم من بلاد قسمت وظل سكانها كما هم ، وكم من بلاد سلبت وظلت أسماؤها كما هى .. أما فلسطين فقد قسمت بل انتزعت ولم يعد لها سكانها الأصليون بل لم يبق لها اسمها الأصلى .. شىء واحد هو الذى بقى : التشتت الفلسطينى ومأساة اللاجئين .

وهكذا تنهى ايثيل مانين مقدمتها الموضوعية لروايتها الانسانية التى أصدرت بعدها رواية أخرى عن عرب فلسطين اسمها « طريق العودة » .. وكأن المؤلفة تشاركنا هذه الأيام الروائع التى تشهد طريق العودة رغم كل تآمر ورغم كل عدوان .

الوجه الآخر من العملة

والكتاب الثانى لكاتب يهودى أمريكى هو **الفريد ليلينتال** واسم **الكتاب « الوجه الآخر من العملة »** الذى يكون مع كتابى **« كم تساوى اسرائيل ؟ »** و **« هكذا يضيع الشرق الأوسط »** ثلاثية « الأرض المقدسة » .

يسير تفكير ليلينتال فى اتجاهين أولهما يعبر عن الجانب الأمريكى فى شخصيته والذى ينظر من خلاله الى واقع السياسة الأمريكية كما يتغلغل فيها النفوذ الصهيونى فيورطها فى الانحياز لاسرائيل ضد العرب ، ويجعلها تضع اسرائيل فى مقدمة أعمالها الدفاعية والعدوانية معا . ويستنكر ليلينتال هذه السياسة المنحازة لما يراه من تأثير سىء على أمريكا ومصالحها فى الشرق الأوسط .

وثانى الاتجاهين يعبر عن الجانب اليهودى فى تفكيره ، ولكنه اليهودى المعتدل الذى يدافع عن المصالح اليهودية بالوسائل المعقولة فيرى **أن النشاط الصهيونى المحموم وقيام اسرائيل على أساس عنصرى ومطالبتها بولاء جميع اليهود فى العالم ، كل هذا وكثير غيره كان من شأنه الاضرار بالوجود اليهودى فى كثير من بلدان العالم والاضرار كذلك باليهودية نفسها من حيث هى دين .**

ويضم كتاب « اسرائيل .. الوجه الآخر من العملة » ١٤ فصلا يبدؤها المؤلف بقوله انه لم يكن يكتب فى هذا الموضوع الحساس وفى ذهنه العاصفة التى ستهب فى وجهه والحملة التى سيشنها عليه يهود العالم وصهاينته . لأنه لو فكر فى هذا لما كتب موضوعه أصلا أو لما كتبه على الأقل بهذا الوضوح وتلك الصراحة . فهو يرى أن المشكلات التى يناقشها ستزداد عواقبها الوخيمة على كل من اليهود انفسهم والولايات المتحدة اذا ما تجاهلها ، وستقل اذا ما كشف عنها وحاول أن يقدم لها العلاج .. وهو كيهودى محب لدينه وأمريكى محب لوطنه ، يضحى بالعاصفة الجماعية المحمومة فى سبيل الصالح الكلى العام وفى سبيل اقناع أكبر قدر ممكن من الأفراد كل على حدة .

يقول ليلينتال : « ان الكارثة الكبرى فى الولايات المتحدة الأمريكية هى أن كثيرين ممن تراودهم الشكوك الخطيرة فى السياسة التى يتبعها الاسرائيليون ويتعهدها الأمريكيون بشكل واضح ، يخافون خوفا عميقا من اعلان هذه الشكوك .. **ولا يمكن بأى حال من الأحوال عرض السجل الحافل بألوان الضغط والقمع والارهاب التى يتعرض لها الأمريكيون الخائنون ، ذلك لأن ضحايا الاستسلام للضغط الارهابى اليهودى يخشون عادة ويخجلون من فضح ما يتعرضون له . »**

كل هذا غير واضح فى ذهن اليهودى العادى لأن اسرائيل لا تزال تمثل فى نظره ، وكما خدعوه ، الملاذ العاطفى الذى تهفو اليه نفسه ان لم يكن جسده أيضا .

وتحت عنوان « داخل الصهيونية » يكشف المؤلف عن نشاط المنظمات الصهيونية وتحالفها مع المانيا النازية ، وميل وايزمان وبن جوريون وموسى شاريت الى ذلك التحالف الذى كان يعد خطوة أساسية نحو انشاء دولة سياسية وليس نحو انقاذ روح الانسان اليهودى ..

حتى يخيل لنا أن الشىء الوحيد المغفور لهتلر من بين كل جرائمه هو هذه الجريمة التى أراد أن يخلص بها المانيا من خطر اليهود وخطورتهم .. ولكن **الصهيونية استطاعت بعد ذلك أن تبث الشعور بالذنب فى ضمائر الألمان** فأجبرتهم على تعويض اسرائيل بالمال والسلاح تكفيرا عن (الجريمة) التى ارتكبها هتلر .. والحقيقة أن الرجل على الرغم من كل جنونه كان يحمى الألمان من غدر اليهود .. بل ان اليهود هم الذين أصابوه بالجنون وحولوه الى سفاح ودفعوه الى اشعال نار الحرب العالمية الثانية كما يحاولون اليوم أن يدفعوا جوسون الى اشعال نار الحرب العالمية الثالثة .

ونقول للألمان اليوم هل التكفير عن الذنب ، ان صح أنهم قد أذنبوا ، معناه **تسليح اسرائيل بما تقتل به العرب** ؟ هل التكفير عن الذنب معناه مساعدة من وقع عليهم الذنب لايقاع الضرر بغيرهم وتحمل آثام ذنب جديد ؟ هل التكفير عن الذنب أصبح هو ارتكاب الذنب ؟!

ولنعد الى ليلينتال لنسمعه يقول : « فى الشهور الأولى من حكم هتلر كان الصهيونيون هم وحدهم اليهود الذين يتصلون بالسلطات الألمانية ، وكانوا يستغلون مراكزهم لطعن القوى المعادية للصهيونية ، وكان أمل الصهيونية المتمركزة فى المانيا ان يؤدى اختلافهم مع النازى الى هجرة اليهود الى فلسطين ، ونتج عن ذلك أن تم الاتفاق بين السلطات النازية والوكالة اليهودية لفلسطين على مساعدة الصهيونيين فى مشروعات الهجرة الى الأراضى المقدسة ، بل لقد ساعد الجستابو وفرق القمصان السود فى عمليات التهجير لأن ذلك فى رأيهم كان وسيلة أخرى لتخليص أوربا من « اليهود المكروهين » » .

ويستطرد الكاتب اليهودى الأمريكى غير المنحاز قائلا : « ان هتلر هو السبب الذى أدى الى انتصار الصهيونية وقيام دولة اسرائيل ، فلولا جرائمه معهم لما استطاعوا بعد أن جندوا عددا كبيرا منهم أن ينجحوا فى تحقيق هدفهم » .

ويعلن المؤلف صراحة أن الأمريكيين من اليهود الذين خضعوا منذ نشأتهم للدعاية الصهيونية أصبحوا اليوم وبارادة كاملة يخونون الوطن الذى نشأوا فيه .. أصبحوا يخونون أمريكا نفسها !

وهكذا تضيع **أسطورة « الولاء المزدوج » التى نادى بها بن جوريون ، ولاء اليهود للدولة التى يعيشون فيها وولاؤهم فى الوقت نفسه لدولتهم الأم اسرائيل ..**

تضيع هذه الأسطورة لأن الاضرار بالدولة الوطن فى سبيل اسرائيل لا يعد ولاء مزدوجا ولا غير مزدوج لأنه بالضرورة **خيانة لاحدى الدولتين** .. بل ان بن جوريون يقولها صراحة .. يقول أن الدبلوماسيين الاسرئيليين المبعوثين فى أمريكا والدول الأخرى لممارسة مهامهم الدبلوماسية انما يقومون فى الوقت نفسه بدور الجاسوسية لحساب اسرائيل . لذلك لم يكن من قبيل المصادفة أن يكشف أحد الدانمركيين من اليهود وهو أوتو ليفيسون رئيس الطائفة اليهودية فى كوبنهاجن ، أن يكشف خرافة الولاء المزدوج فيرد على بن جوريون قائلا : « اننا معشر الدانمركيين من اليهود لا نريد مكانا أسعد من هذا المكان الذى نعيش فيه .. اننا لا نعانى من مركبات النقص وانما نشعر أننا جزء لا يتجزأ من الشعب الدانمركى .. اننا دانمركيون أولا ثم يهود بعد ذلك ولم يورطنا هذا فى أى منازعات على الاطلاق . »

ثم يؤكد مؤلف « اسرائيل .. الوجه الآخر من العملة » أن سيطرة الصهيونية على الرأى العام الأمريكى والبريطانى هى السبب القوى فى نجاح مخططاتها ، وهو يلقى اللوم على العرب الذين لا يبذلون جهدا كبيرا لانارة الرأى العام الذى لو علم الحقيقة لما سار فى ركب الدعاية والخداع .

المدخل الى اسرائيل

بعد الكاتبة الانجليزية ايثيل مانين والمؤلف اليهودى الأمريكى ألفريد ليلينتال يجىء هذا الكاتب آلان تيلور صاحب كتاب ((**مدخل الى اسرائيل**)) .

وآلان تيلور مؤرخ أمريكى معروف بدراساته غير المنحازة للاستعمار الاسرائيلى فى فلسطين وهو فى كتابه هذا الصغير والخطير معا يستعرض فى ايجاز الحركة الصهيونية منذ نهاية القرن التاسع عشر حتى قيام اسرائيل فى عام ١٩٤٨ .

ويؤكد المؤلف الأمريكى أن الاستعمار الاسرائيلى ما هو الا حركة عدوانية لا تحيد عن هذا الخط وله سياسة تتمثل فى حشد اليهود داخل اسرائيل وتوسيع حدود هذه الرقعة من الأرض بحيث تشمل النيل والفرات وما بينهما .. ثم يبين المؤلف الدور الذى قامت ولا تزال تقوم به الولايات المتحدة لمساندة اسرائيل وجعلها راس حربة تسيطر بها على الشرق الأوسط وفى طليعته الجمهورية العربية المتحدة .

ويبين المؤلف أن **الحركة الصهيونية حركة سياسية وليست حركة دينية كما يعتقد الكثيرون** .. والدليل القاطع على ذلك هو تأكيد زعماء اسرائيل انفسهم لهذا المعنى .. وما قالوا بفكرة الدين الا لكى يرسموا صورة رومانتيكية لفكرة ((العودة)) يجذبون بها اليهود من أطراف العالم .

وبعد أن تحدث آلان تيلور طويلا عن الصهيونية السياسية التى لا تستهدف سوى اقامة الدولة اليهودية ، يتحدث طويلا أيضا عن الصهيونية الثقافية التى تهتم ببعث اللغة العبرية والتراث اليهودى .. غير أنه يستبعد هذه الصهيونية الثقافية كحركة لها أثر كبير فى التخطيط السياسى الذى مهدت له الدبلوماسية الصهيونية الطريق واسعا وطويلا منذ الحكام الأتراك والقياصرة والألمان الى الساسة الانجليز ثم البيت الأبيض فى الولايات المتحدة .

سعى اليهود فى البداية الى انشاء دولتهم فى الأرجنتين ولكنهم عادوا فعدلوا عن هذه الفكرة .. ثم سعوا لانشائها فى أوغندا ولكنهم استبعدوا هذه الفكرة أيضا لعدم تحمسهم للمكان .. واخيرا لم يجدوا غير فلسطين لما فيها من خيرات ولما تتضمنه من معنى دينى من شأنه جذب يهود العالم ولقربها من قناة السويس حلم الصهيونية بعيد المنال .. وهكذا قبلوا ايام الانتداب البريطانى أن يقيموا فى صحراء سيناء على الرغم من جفافها انتظارا للانقضاض على فلسطين وتكوين دولتهم فيها تمهيدا للزحف الطائش على سائر المنطقة العربية .

وفى ختام الكتاب الذى يعد ((وثيقة تاريخية خطيرة ضد الحركة الصهيونية وضد اسرائيل وضد الدول التى ساعدت على قيامها .)) يقول آلان تيلور : ((عندما فرض الصهاينة دولتهم فى أرض شعب آخر دون أدنى موافقة منه ، عرضوا أنفسهم بذلك العدوان لعداوة هذا الشعب ومعارضته الشديدة . ان هذه العداوة سوف تجعل دوام وجود اسرائيل فى الشرق الأوسط أمرا مستحيلا .))

نعم ان وجود اسرائيل فى فلسطين لن يدوم ، ولسوف تعود فلسطين الى أبنائها ولسوف يعود الأبناء العرب الى أمهم فلسطين .. ان لم يكن اليوم ففى الغد القريب والقريب جدا .

طوبى للخائفين

ونترك الصيحات المنصفة التى تجىء من دول الغرب بل من الدول التى ساعدت اسرائيل فى عدوانها الغاشم الأخير وهى أمريكا وبريطانيا ، نتركها الى حين لنسمع الصيحات المذعورة الخائفة التى لا تزال تشعر بالاثم والذنب ومن ثم بالخوف والقشعريرة والتى تنطلق من داخل اسرائيل .. من هذه الصيحات صيحة الأديبة الشابة **يائيل دايان** فى روايتها قبل الأخيرة ((**طوبى للخائفين**)) .

ويائيل دايان هى ابنة موشى دايان وزير الدفاع الاسرائيلى الذى عين فى الأيام الأخيرة فى هذا المنصب لما عرف عنه من ميول مجنونة للحرب .. ولكن يبدو أن ابنته على النقيض منه تماما ، فقد كتبت هذه الرواية ((طوبى للخائفين)) وهى فى العشرين من عمرها محاولة بذلك أن تحذو حذو الكاتبة الفرنسية الشهيرة فرانسواز ساجان .

والرواية بمثابة صـــورة بانورامية مكبرة للمجتمع الاسرائيلى والمنـاخ النفسى الرهيب الذى يعيش فيه هذا المجتمع السارق المتخفى فى الظلام .

تبـــدأ الرواية فى احدى القرى الاسرائيلية بالقرب من سوريا قبل قيـــام دولة اسرائيل فى شكلها الراهن ، ذلك لأن فلسطين كانت لا تزال قائمة ..

وبطل الرواية هو الطفل « نيمرود » الذى جاء مع أبويه الروســيين الى قرية « بيت عـــون » الفلسطينية . الأم شديدة الطيبة بالغة التدين أما الأب فلا هو طيب ولا هو ممن يقدســـون الدين ، فهو يريد أن ينزع الرحمة والايمان من قلب الطفل حتى ينشـــأ قويا لا يخاف مقاتلا ولا يخشى الموت .. ومع ذلك فالطفل نيمرود يترك غيره من الأطفال الذين يلعبون لعبة « من هو القوى ؟ » معرضـــا عن مثلهم الأعلى وهو « جيـــديون » أو الرجل الصخرة كما تسميه القرية الى « لاميش » الأسكافى العجوز الذى يؤمن بالله ويصحب الطفل معه الى الكنيسة .. ويثور الأب وينهر الطفل ويمنعـــه من مخالطة لاميش هذا ، لأنه فى نظر الأب نموذج لليهودى الضعيف الخائر الذى يعبد الرب القديم دون أن يشعر بما طرأ على ربه من تغيير . ولذلك فهو يضع حفنة من تراب الأرض الجديدة فى يدى ابنـــه صـــارخا فى وجهه : « هـــذا هو ربك الوحيد » .

وتحتفل الأسرة بعيد ميلاد نيمرود فيهديه الأب خنجرا لامعا حادا بينما يتسلل لاميش ليترك له تحت الوسادة ارنبا من الجلد .. وهنا يتصدى له الأب فيدخل الاثنان فى هذا الحوار : انني أريد أن يكون نيمرود شجاعا لا يخاف . ويرد الاسكافى العجوز : الشجاعة صفة حميدة أما عدم الخوف فهو صفة بشعة دميمة ، انك تريد أن تقتل فيـــه كل خوف ولكن يبقى له خوف رهيب .. خوفه من أن يخاف . ويرد الأب : وما العيب فى ألا يخاف ؟ . فيجيب العجوز : من لا يخاف لا يستطيع أن يحب ! .

ويكبر الطفل فتكون الحرب العالمية قد انتهت وتكون دولة اسرائيل قد أعلنت ويكون لاميش قد مات .. أما جيديون الصخرة فقـــد أصبح واحدا من ضحايا الحرب بترت ذراعه وقطعت احـــدى ســـاقيه .. وذات يوم يزور نيمرود « الصخرة » فى بيتـــه فيجده مهزوما مكسورا ينهـــاه عن آرائه العدوانية القديمة وينصحه بالعودة الى تعاليم لاميش .. ولكن الأوان قد فات فنيمرود قد شب على الأفكار السائدة بين أبناء القرية : العنف والالحاد وعدم الخوف ..

ويصل فوج جديد من المهاجرين اليهود .. فوج قادم من بودابست بالمجـــر .. ويلتقى نيمرود الشاب القوى الذى لا يخاف بايللى الفتاة الرقيقة الحالمة التى تصدمها الحياة الجسدية التى تحياها القرية غير عابئة بالمعانى والمشاعر والأحاسيس .. ومـــع ذلك يولد الحب بين الطبيعتين المختلفتين وينمو على الرغم من ذلك الى أن يعرف طريقه الى الزواج .

وتختفى صـــورة نيمرود قليلا تاركة أرض الرواية لصور أخرى كثيرة تصور جوانب التمزق الحضارى داخل المجتمع الاسرائيلى .. تصور **التناقض الماثل فى احتقار اليهود الأوربيين لليهود الشرقيين .. وتصور التناقض الصارخ بين أهل المـــدن وأهل القرى وصـــعوبة التعامـــل بين الفريقين .. وتصور استحالة ارتباط اليهودى بالأرض وتحويله الى مزارع فلاح بعـــد أن كان تاجرا سمسارا** يفيـــد من المجتمع الذى يعيش فيه ..

وبعد أن تصور الكاتبة كل هذه المتناقضات التى يطفح بهـــا المجتمع الاسرائيلى تعـــود الى صورة نيمرود من جديد ، تعود اليه لتصوره فتى شـــجاعا لا يخاف ، يحاول أن يتسلق « جبل الثلج » القائم عند حدود سوريا ولبنان . وهى رحلة رمزية تكشف عن رغبة اليهود فى التسلل والتوسع واختراق الاطار المغلق الذى يعيشون فى داخله وهو اسرائيل .

غير أن عودة نيمرود من «جبل الثلج» تسجل هبوطا اضطراريا فى خطه الصـــاعد وكذلك فى نجمة اسرائيل الهاوية الى الحضيض .. فقد ماتت الشجاعة فى قلبه بموت الرجل الصخرة « جيديون » الذى مات منتحرا بعد أن يئس من نفسه ومن الحيـــاة ، كما نبت الخوف فى قلبه عندما رأى ابنه مشرفا على الغرق فى نهر الأردن وهو يلعب مع أترابه لعبة « من هو القوى ؟ » ..

وفى نهـــاية الرواية يبكى نيمرود الصخرة الجـــديد الذى يتحطم كما تحطم من قبـــل مثله الأعلى جيديون الصخرة القديم .

وهنـــا يظهر والد نيمرود ليقول لابنـــه الصخرة التى فتتتها موجات الحياة وألقت بها على شاطىء اليأس :

« ابك يا بنى .. بلا خجل ! حدث ابنك بحكايات لاميش القديمة وحاول أن تصلى ! » .

وقد قدم الأستاذ **أحمد بهاء الدين فى كتابه الهام « اسرائيليات »** عرضا وافيا لهذه الرواية ،



ولكن الذى نستخلصه من الرواية هو أن المؤلفة أرادت أن تكشف القنـــاع عن حقيقة الوجود الاسرائيلى مبينـــة انه لم يقم على فكرة الدين لأن اليهود أنفسهم يهربون من دينهم ، ولكنه قام نتيجة لاحتقار المجتمع الأوربى لليهود واضطهاده لهم ، وما تكوينهم دولة خاصة بهم الا ثأرا من المجتمع الأوربى نفسه ومحاولة لرد الاعتبار .. كما تنفى المؤلفة فكرة اقامة « جنس ممتاز عن سائر البشر » وترى أنها دعوة عنصرية فاشلة لا تسعى الا الى تشويه الانسان ولا تعدو أن تكون فكرة نازية جـــديدة .. ذلك أن فكرة القوة والتوسع والعدوان هى الفكرة التى تتسلط على اليهود فى بنـــاء مجتمعهم القـــائم على السلب والعـــدوان .. وما رواية المؤلفـــة فى النهاية الا **كلمة الجيل اليهودى الجـــديد الذى يعيش داخل اسرائيل ويعـــانى المتناقضات** الماثلة فى مجتمعـــه غـــير المستقر والمصـــاب بالهوس والجنون .. **انه جيل حائر « يكاد يرى أن انشاء دولة اسرائيل بالنسبة له لم يكن حلا للمشكلة ولكنه كان بداية مشكلة هائلة** .. مشكلة تتلخص فى عبارة : الى أين ؟! »

الى الجحيم بلا شك .. الى الفناء بلا أدنى جدال ..

موجة القومية

ونترك ابنـــة المحارب المحترف والمقـــاتل المرتزق موشى دايان لنلتقى بالســـياسى الذى لا يقل عنـــه احترافا والدبلوماسى المرتزق هو الآخر أبا ايبان صاحب كتاب «موجة القومية» .

وأبا ايبان هذا هو وزير خارجية اسرائيل كما نعرف جميعا وهو **يهودى فلسطينى الأصل يجيد اللغة العربية حتى لقد قام بترجمة رواية توفيق الحـــكيم الشـــهيرة « يوميـــات نائب فى الأرياف »** .

وكتابه « موجة القومية » كتاب خبيث ، ولكن على الرغم مما فيه من خبث نستطيع أن نقف عنـــد الفقرات التى تهمنا نحن تاركين الفقرات التى تهمه هو .. أما الفقرات التى تهمنا فهى تلك التى يعترف فيهـــا بفكرة القومية العربية وامكان قيام هـــذه الفكرة وتحقيقها على أرض العرب .. فهـــو يقـــول : « ان مركز الحركات القومية قد انتقل من أوربا الى آسيا وأفريقيا .. واكثر هـــذه الحركات سطوعا هى تحرر الأمة العربية .. فلم يحدث فى تاريخ العرب أن كانت لديهم الفرص فى ظل أكثر من ١٠ دول عربيـــة مستقلة عـــدد سكانها أكثر من ٨٠ مليونا ومساحتها أربعة ملايين ميل مربع تضم ثروات طبيعية هائلة وتضم مراكز الحضـــارة العربية التى وصل فيها العقل العربى الى أقصى درجات الاشعاع مثل القاهرة ودمشق وبغداد .. ولم يحدث فى تاريخ العرب أن كانت لديهم الفرص الهائلة سياسيا واقتصاديا كالتى تتوافر أمامهم الآن .. فرص ضخمة تزيدها ذكريات المجـــد ثراء . » .

ولكنه يعود فيرجع صعوبة قيـــام الوحدة العربية لأسباب أهمها توتر العلاقات بين العرب أنفسهم ، وتوتر علاقتهم بالغرب وتوتر علاقتهم باسرائيل ..

قال أبا ايبان هذا كله منذ وقت بعيد ولكنه لم يضع فى اعتباره هذه الأيام المجيدة التى تعيشها الأمة العربية وقد توحد العرب شعوبا وحكومات

للسببين اللذين ذكرهما وهما توتر علاقة العرب بالغرب وتوتر علاقتهم باسرائيل . بل ان هذا التوتر الذى يتحدث عنه أبا ايبان قد تصاعد الآن حتى أصبح حربا ضارية يخوضها العرب جميعا ضد أمريكا وتابعتها بريطانيا وأداتهما اسرائيل .. اسرائيل التى يرأس هو نفسه وزارة خارجيتها ويسعى لدى أسياده من ساسة الغرب ليدافعوا عنها ، ذلك الدفاع العدوانى الغادر ، ولكن هذا الاسم المؤقت (اسرائيل) ستمحوه وحدة العرب ان آجلا أو عاجلا وقد أصبحت اليوم وحدة حية حقيقية بعد أن كانت بالأمس حلما صعب التحقيق فى رأس أبا ايبان .

وحشية اليهود فى اسرائيل

وليس أدل على وحشية اليهود فى اسرائيل نفسها ولا مشروعية الوجود الاسرائيلى بل الضمير الاسرائيلى نفسه من هذه الفظائع التى يرتكبها الاسرائيليون فى معاملتهم للعرب الفلسطينيين الذين يقيمون فى داخل اسرائيل .. فهذا الكتاب « **وحشية اليهود فى اسرائيل** » الذى ألفه لفيف من الكتاب اليهود والأجانب فى اسرائيل وفى خارجها يندد بوحشية السلطات الاسرائيلية فى معاملتها للعرب الذين يعيشون فى فلسطين المحتلة ، اما لأغراض حزبية أو لانتفاضة ضمير هؤلاء الكتاب .

كتب الصحفى اليهودى الأمريكى هال لهرمان يقول : « فى اسرائيل لا يسمح للعرب أن يهتموا برعاية مزارعهم وأراضيهم فهم يقيمون فى أماكنهم تحت ضغط الارهاب ولا يسمح لهم بالتنقل أو السفر بل هم يدفعون فوق ذلك ضرائب عن أراض وعقارات لا يستفيدون منها شيئا ، وهم يعيشون فى بطالة مخيفة .. وقد كانت لهذه الأقلية وزارة الغيت منذ وقت طويل . »

وكتب الكاتب اليهودى ميرى يقول : « على بعد دقائق من أنوار تل أبيب يفاجأ المرء بأكداس من الخرائب تكون حى المنشية العربى فى يافا .. ان المسافة لا تتجاوز مسيرة ثلاث دقائق ولكنها تنقل المرء من عالم الى عالم آخر مختلف عنه كل الاختلاف ، فهذا العالم الذى يسكنه الفلسطينيون من العرب عامر بالقذارة والبؤس ، يعيش فيه ٧٥ ألف عربى ضربت حولهم الأسلاك الشائكة وأقيمت الحراسة المسلحة وحظر عليهم مغادرتها .. مغادرة هذه الأسلاك . »

وكتب الكاهن الكاثوليكى الموفد الى اسرائيل من قبل الكردينال الكاثوليكى الأمريكى لتفقد حالة العرب يقول :

« **ان اليهود يعاملون الأقلية العربية معاملة من شأنها القضاء على الجنس العربى فى اسرائيل ، وان اللاجئين الذين يعيشون فى خارج اسرائيل لهم بالنسبة لاخوانهم المقيمين فى اسرائيل كمن يعيش فى جنة النعيم .** »

وقد أخفى الكاهن اسمه خشية انتقام يهود أمريكا ! .

وكتب المحرر السياسى لجريدة « كول هاحام » الصهيونية يقول : « ان ما تلحقه سلطات تل أبيب بالأقلية العربية المقيمة فى اسرائيل من تعذيب تهدف من ورائه الى اجلاء هذه الأقلية عن وطنها أو جعل المناطق الخاصة بهم بمثابة منفى للعرب يلاقون فيه صنوف العذاب ، وكأنهم حفنة من المساجين . »

وكتب أخرى كثيرة

وهناك كتب أخرى كثيرة لا يتسع المجال هنا للتحدث عنها أو حتى لعرضها ولكنها بصفة عامة تؤيد القضية الفلسطينية وتدافع عن الحق العربى فى فلسطين فى الوقت الذى تدين فيه اليهود الصهيونيين وتكشف عن مؤامرة الغزو ومؤامرات التوسع التى يضعون فى اعتبارهم انها الخطوة التالية للجريمة الأولى ..

من بين هذه الكتب كتب تعرضت لحرب السويس كاشفة عن فشل العدوان الثلاثى وخيبة الأمل التى حلت باسرائيل الى جانب الخسائر المادية التى لحقت بطرفى العدوان .. وكم من كتب ستتعرض لحرب سيناء الأخيرة كاشفة عن العدوان الثلاثى الجديد !

الكتاب الأول للكاتب الفرنسى **هنرى آزو** ويسمى « **فخ السويس** » .

والكتاب الثانى للكاتب الأمريكى **هيرمان فينر** ويسمى « **دالآس والسويس** » .

والكتاب الثالث للكاتب اليهودى **ميشيل بن زوهار** ويسمى « **السويس .. سرى جدا** ».

والكتاب الرابع للمؤلفين الأمريكيين اليهوديين **جون ودافيد كيشى** ويسمى « **الطرق السرية** » ولهما كتاب آخر اسمه « **أقدار متصادمة** » بين عرب فلسطين ويهود اسرائيل .

أما عن عرب فلسطين فنذكر كتاب المؤرخ البريطانى أرنولد توينبى « **فلسطين .. جريمة ودفاع** » ..

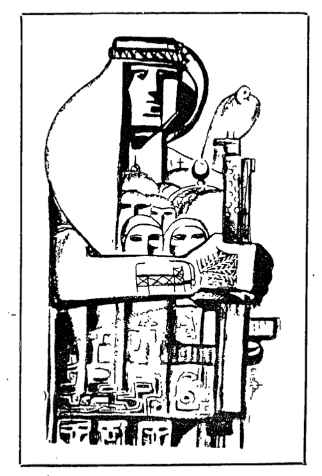
وأما عن يهود اسرائيل فنشير الى كتاب المؤلفة الأمريكية **الين بنتى** « **ازيلوا .. اسرائيل** » ..

أجل .. سوف نزيل اسرائيل !

فتحى العشرى

حول أدب المقاومة في فلسطين

عبد المنعم صبحي



كان القهر ، دائما ، يقابله أدب يدعو لانهاء هذا القهر . وقد لعبت القصيدة دورا كبيرا فى هذا المجال ، وخاصة فى المراحل الأولى للتاريخ . ربما لأن القصيدة أسهل حفظا وتداولا . ولأنها تعبر تعبيرا غنائيا حماسيا . والنظرة الأولى تجعلنا نجد أمثلة عديدة ، عن شعراء لاقوا الاضطهاد ، نتيجة قصائد كتبوها فى مهاجمة الطغيان . وأثناء الاحتلال النازى لفرنسا ، لعبت القصيدة دورا خطيرا فى تعبئة الشعور ضد الاحتلال . ويحدثنا مؤرخو هذه المرحلة وأدباؤها ، خاصة : **كلود روا** ، وسارتر ، **وروجيه فايان** ... كيف كانت تطبع قصائد **أراجون وايلوار** ، وغيرهما من شعراء المقاومة على مطابع سرية ، وتوزع عن طريق أجهزة المقاومة ...

ولـكن ليس معنى ذلك أن القصـيدة كانت السلاح الوحيد فى المعركة . فلقد دخلت ـ بتعقد وسـائل النشر واتسـاعها ـ ألوان أخرى من الأدب . **فالـكاتب التشـيكى : (جوليوس فوتشيك)** كتب فى سـجنه ، وقبل اعدامه مباشرة ، كتابا بعنوان : (تحت ظلال المشنقة) . وهذا الكتاب بين أن يكون ترجمة ذاتية لفترة من حياة الكاتب ، وعمل روائى له ظلال الذاتية . وقد كان لمسرحية سارتر (الندم) أثرها الكبير فى استفزاز الشعور القومى الفرنسى ، رغم أن مؤلفهـا تناول موضوعا كلاسيكيا ، **هو قصة عودة (أورست) للانتقام لمقتل أبيه أجاممنون ، بمعاونة أخته الكترا** . وهى القصة التى عالجها أدباء اليونان الكلاسـيك . وتناولهـا الأدباء المعاصرون ، يضعون فيها وجهات نظر جديدة . فكان أن أسقط على أحـداثها (يوجين أونيل) النتائج التى وصل اليهـا سيجموند فرويد عن التحليل النفسى . وكان سارتر حريا أن يفعل عملا مشـابها ، لولا أن بلاده كانت واقعة آنئذ تحت القهر النازى ، فعبر فى مسرحيته عن فكرة المسئولية والاختيار ...

وأدب المقاومة : اذا ما شئنا أن نلقى اليه نظرة عريضة ، فانه ينقسم الى نوعين رئيسيين : الأول ... أدب تسجيلى لما يحـدث فى ظلال القهر . والثانى ... أدب يدفع الى تغيير هذا القهر .

والى اللون الأول ، تنتمى **القصة الروسية ، التى تألفت قبل الثورة الروسية** ، على أيدى : جوجـول ، وتولسـتوى ، ودستويفسكى ، وتشيكوف ، وغيرهم من الكتاب . وفى « المفتش العام » لجوجول ... يكشف لنا الكاتب ، فى سخرية مريرة ، عن سوء النظام ، ومن فيه من انحطاط . و « البعث » وغيرهـا من أعمـال تولستوى ... كشف للنفوس الخربة التى كانت تعيش فى الروسيا آنئذ . ولأن هذا الأدب كان يعبر عن المجتمع ، بصدق شديد ، فنحن نجد فيه ارهاصات الثورة المقبلة . ويكشف لنا الناقد السوفيتى يرميلوق عما فى أعمـال تشيكوف ، خاصة ، مسرحية ، « بسـتان الكرز » من الاحساس بأن شيئا ما يتغير .

ولكن هناك أدبا يواجه ، تماما ، القهـر . وبسهولة نجد هذا اللون فى أشعار **الشـاعر التركى : ناظم حكمت ... والشاعر الشيالى : بابلونيرودا** . واذا كانت كلمات ناظم حكمت ، ذات أثر فى الخارج أكثر منها فى تركيا ... فان كلمات نيرودا كان لها أثرها على شيلى نفسها . وتحت الشمس الحارقة ، وتحت الأمطار ... كان عشرات الآلاف من العمـال ، يقفـون ، ليستمعوا الى أشعاره الثائرة ...

والعرب على طول تاريخهم ، عرفوا أدب المقاومة . وفى الأوقات التى كان يشتد فيهـا القهر ، كان الأدب يلجأ الى وسائله الشهيرة فى هروبه من السلطة . فكان يلجأ الى الرمز ، لكى يحمله ما يخشى أن يقوله . وفى أدبنا الشعبى ، خاصة ، **سيرة عنترة بن شداد ، وسيف بن ذى يزن ، وعلى الزيبق وابى زيد الهلالى** ... بذور لمحاربة النظام الذى كان قائما وقت كتابتها ...

وفى العصر الحديث... تبلور أدب المقاومة ، وأصبح أكثر فاعلية فى المعركة . والمؤرخ لثورة ١٩١٩ ، يلمس أثر سيد درويش ، فى دفع الثورة ضد الانجليز ، بموسيقاه ، وأناشيده الوطنية . ولكن الدور كان بعد ذلك للقصـيدة ، تلعب دورها ، فى كافة البلاد العربية .

* * *

وقد أنتجت نكبة ١٩٤٨ أدبا متعلقا بهـذه النكبة . ولهذا الأدب ثلاثة مصادر رئيسية : الأول ما كتبـه الأدباء العرب عن فلسـطين . والثـانى ما كتبـه شـعراء فلسطين فى المنفى ومخيمات اللاجئين . والثالث ما كتبه الأدباء الذين يعيشون تحت القهر فى اسرائيل ، يعبرون عن أكثر من ربع مليون فلسطينى عربى ، يحكمهم النار والحديد ، ويحسون بأقسى ما يحس به انسان من مرارة ...

ومن الغريب أن الملاحظـة الأولى ، تجعلك تحس فيما كتبه الأدباء الفلسطينيون فى خارج الوطن ، والعرب عامـة ، برائحة النكبة . أما ما يتسلل من داخل الأرض المحتلة ، فتستطيع أن تدرجه ، بسهولة ، تحت أدب المقاومة .

وللوهلة الأولى ... يتوقع الناقد والقارىء ، العكس . فالأديب العربى ، فى خارج فلسطين ، يحس برؤية أوسع للموقف ، وبالتالى ، يتوقع التغيير بشكل أوضح . أما الأديب العربى فى الأرض المحتلة ، فانه يحس بالسلطة تثقل على أفكاره وحياته ، وبالتالى ، يبدو الأمل غائبا فى ضباب الواقع الكثيف ... ولكن ما يحدث يكسر هذه القاعدة . وهذا شىء يصعب تفسيره . ولكن ليس ثمة من تفسير يقال ، الا أن الأدباء فى الأرض المحتلة فى احساسهم اليومى بالقهر يرون ضرورة التغيير . أما الأدباء خارج الوطن ، فيحسون بمرارة « المنفى » ، ويجترون ما حدث من مآس ...

ولكن ما هى السمات الأساسية فى هذا الأدب ؟ .

يقول « جاك بولان » فى كتابه : « وجها لوجه مع القوميةالعربية » ... ان أبرز ما يميزالأدب الفلسطينى سمة الالتزام . ويدلل على ذلك بهذه الأبيات :

.. وأنت صديقتى العذراء

ما دامت أغانينا

سيوفا حين نشرعها

وأنت وفية كالقمح

ما دامت أغانينا

سمادا حين نزرعها

فالشاعر هنا ، مزج بين الحب والحرب العادلة التى يحلم بها ، والأرض المعطاء . وهذا المزج ليس جديدا على الأدب . ولكنك تحس به حقيقيا ، وصادقا ، فى كلمات الشاعر الفلسطينى فهو لا يستطيع أن يحب ، دون أن يفكر فى الاستقلال . وسعادته مع من يحب مرتبطة ارتباطا جذريا بالعودة الى الأرض السليبة :

ويتضح ذلك فى هذه الأبيات للشاعر الفلسطينى محمود درويش :

وأقسم ...

من رموش العين سوف أخيط منديلا

وأنقش فوقه شعرا لعينيك

واسما حين أسقيه فؤادا ذاب ترتيلا

يمد عرائش الأيك ..

سأكتب جملة أحلى من الشهداء والقبل :

« فلسطينية كانت .. ولم تزل »



فلسطينية العينين والوشم

فلسطينية الاسم

فلسطينية الأحلام والهم

فلسطينية المنديل والقدمين والجسم

فلسطينية الكلمات والصمت

فلسطينية الصوت

فلسطينية الميلاد والموت

حملتك فى دفاترى القديمة

نار أشعارى

حملتك زاد أسفارى

والالتزام هنا يقوم على صعيدين . الأول جماهيرى . والثانى ذاتى . والكاتب الفلسطينى يحس بالجماهير ، ويعبر عنها عندما يكتب ، ليس لأنه يختار موقفا . فالكاتب الايطالى أو الفرنسى ، مثلا ، يختار بين أن يكون معبرا عن الجماهير ، أو أن يكون ذاتيا ، يعبر بأدبه عن مشاعره وأفكاره الخاصة . والحكم فى ذلك تكوينه وضميره . ولكن الكاتب الفلسطينى ، يحس ، دائما ، واحد من مجموعة ، الانفصال عنها غير ممكن . ان الكاتب الفلسطينى يحس ببساطة ، أنه يلبس ثوبا مثل الذى يلبسه كل الفلسطينيين . والثوب ــ مثلما يحدث فى الجيوش ــ يعطى التزاما من الواحد ازاء الكل ...

والكاتب الفلسطينى ملتزم على أساس شخصى ، لأن مشكلته الشخصية مرتبطة بالمشكلة العامة . وقد يستطيع الكاتب أن يحل مشاكله المادية أو الأدبية عن طريق مهاراته الخاصة . لكنه يظل محروما من الاحساس بالوطن . لذلك فالمشكلة بالنسبة له ليست مشكلة فردية ، بل مشكلة متعلقة بكل الفلسطينيين الآخرين ، وبمشكلة الوطن نفسه ..

لذلك ، فالالتزام - ببساطة - ضرورة ، لا يستطيع أن يهرب منها كاتب فلسطينى ، حتى لو شاء ذلك .

* * *

محاولات تأريخ آداب المقاومة لدى شعب من الشعوب ، تتم عادة بعد التحرير . فالرؤية عندئذ تكون أوضح . ولأن كثيرا من أدب المقاومة يكون له قيمة وقتية . ولكن تأريخ أدب المقاومة الفلسطينى يبدو ضرورة ملحة . وهو ليس ضرورة سياسية فحسب ، لكنه ضرورة أدبية أيضا . فقد مرت على النكبة أكثر من تسعة عشر عاما ، تكفى لبلورة رؤى واضحة . الى جانب أن هذا الأدب يضرب بجذوره الى ما قبل عام ١٩٤٨ . كما أنه من الهام تقييم هذا الأدب ، لسبب بسيط ، هو أن أروع ما في أدب المقاومة الفلسطينية ، ربما لم يكن قد كتب بعد ... وفى حاجة الى التمهيد له بوسائل كثيرة ، من بينها تقييم ما هو موجود فعلا ...

ولكن محاولة رصد الأدب الفلسطينى تستمر محاولة ناقصة ما دام التحرير لم يكتمل . وما دامت المحاولة ليست فى داخل حركة المقاومة نفسها ، على حد تعبير الكاتب الفلسطينى غسان كنفانى - حيث أرضه الطبيعية . وحيث المكان الذى ولد فيه الأدب ، وعاش فيه ، والتقى بالجماهير .

وقد كان الأدب العربى فى فلسطين قبل الكارثة يشكل رافدا له قيمته فى التيار الذى شغل النصف الأول من هذا القرن ، متخذا من القاهرة مركزا لانطلاقه ، متأثرا بالآداب المصرية واللبنانية والسورية - التى كانت فى ذلك الحين رائدة ثورية لمرحلة جديدة ، خاضها الأدب العربى ، بعد استغراق طويل فى الأشكال والأفكار التقليدية ...

وبعد النكبة ، لعبت الطلائع الفلسطينية المثقفة دورا بارزا في المنفي . لكن هذا الأدب ليس مشابها لأدب المهجر ، وان بدا أن الظروف متشابهة . فالأديب هنا بعيد عن وطنه ، وهناك ، أيضا ، بعيد عن وطنه . ولكن كان موقف كل منهما سببا فى اتخاذ كل من الأدبين تيارا مختلفا . فالأديب المهجرى ، اختار نفيه باختياره ، وهو فى النهاية يستطيع أن يعود الى وطنه ، فى حين أن الأديب الفلسطينى أجبر اجبارا على النفى . ثم هو لا يستطيع أن يعود الا بحرب يضع أحلامه عليها . وكان لهذا الاختلاف نتيجة متميزة . وهى أن أدبا هنا صار أدبا فلسطينيا ، له كل سمات المواطنة ، رغم أنه كتب فى المنفى .

وقد لمع بين أدباء المنفى كثير من الأدباء الفلسطينيين . **غالبيتهم ممن عاشوا أطفالا فى مخيمات اللاجئين . وشهدوا المحنة قبل ذلك أطفالا** . وفقدوا أسرتهم أو بعضها فى حرب فلسطين . وربما كان ألمع هؤلاء الكتاب **غسان كنفانى ، ومعين بسيسو ، وحليم بركات ..**

وغسان كنفانى ابن لأحد المخيمات ، تعلم ، وسافر الى عديد من البلاد العربية ، يعمل مدرسا ، أحيانا ، حتى انتهى به المطاف الى ان احترف الكتابة . وكتب عن فلسطين والفلسطينيين التائهين ، المنتظرين لحظة العودة فى رواياته وقصصه : « رجال فى الشمس » ، و « أرض البرتقال الحزين » ، و « الهاربون » ، و « موت سرير رقم ١٢ » ، وغيرها . وله ندين بالفضل فى التعرف على الأدب الفلسطينى والأرض المحتلة ، وهو الذى بقى لوقت طويل عالما مجهولا بالنسبة لنا . وقد نشر هذه الأعمال فى كتاب بعنوان : « أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة » .

وتفرد غسان كنفانى ياتى من انه يملك الى جانب القدرة على النفاذ الى حياة اللاجئين ، القدرة الفنية التى تضعه فى مصاف كبار كتاب القصة العربية . فهو كاتب يدرك صنعة القصة جيدا . ولا يقع فى أحابيل الخطابة والمباشرة .

ويلتقى معه فى قدرته حليم بركات . بل تبدو قدرات هذا الكاتب الأخير متفردة ككاتب عربى . وان كان يبدو اقل مواصلة للكتابة . ومن السهل أن نستنتج من أعماله الأدبية ، وهما روايتان على قدر تتبعى . انه شهد النكبة شابا ،

أو على الأقل صبيا على قدر كبير من القدرة على تذكر التفاصيل ومتابعة الأحداث . وأن كان يبدو فى كتاباته أن الأرض التى يقف عليها أقل صلابة ، وان احساسا غائما بالنفى يجتاح صدره ...

ومعين بسيسو شاعر له قدرة كبيرة ولكنه حول شعره الى السياسة اليومية ، فسقط فى المباشرة ، مما جعل قيمة بعض قصائده ليست كبيرة ، وان **كانت قصائده التى يعبر فيها عن الأزمة من أروع ما كتب فى الأدب الفلسطينى ...**

وهناك صف ثان من الأدباء أقل قدرة ، **وأكثر** حماسا لأن يحولوا أدبهم للمعارك اليومية .

ومن هؤلاء : ناهض الريس ـ الذى يعيش فى قطاع غزة . ويقول فى احدى قصائده :

شيلوك دائنك الأخس، أنا ، وقاضينا الدماء
وشهودنا البرية الخرساء والسهل والعراء
والوقت بعد غد ، صباحا أو مساء

* * *

وكان للنكبة أثر هام هو أنها حولت ـ كليا أو جزئيا ـ كثيرا من الأدباء الى أدباء معبرين عن فلسطين .

يبدو هذا التعبير متفاوتا فى قصائد : **بدر شاكر السياب ، ونازك الملائكة ، وعبد الوهاب البياتى ، وفدوى طوقان** ... وروايات : **يوسف السباعى ، وزكريا تامر ، وتوفيق يوسف** . ولكن فى النهاية تنتمى الى الروح الفلسطينية .

ومن الصعب ، أحيانا ، أن تميز بين قصائد العرب المعبرين عن الأزمة الفلسطينية وبين الكتاب الفلسطينيين أنفسهم . وفى قصيدة : أغنية من قصائد الى يافا ... نحس بهذا الاحساس الذى يمكن أن يكون نقيضا للنفى :

« يافا » يسوعك فى القيود
عار تمزقه الخناجر ، عبر صلبان الحدود
وعلى قبابك غيمة تبكى
وخفاش يطير



يا وردة حمراء ، يا مطر الربيع
قالوا .. وفى عينيك يحتضر النهار
وتجف ، رغم نفاسة القلب الدموع
قالوا : تمتع من شميم
عرار نجد ، يا رفيق
فبكيت من عارى
« فما بعد العشية من عرار »
فالباب أوصده « يهوذا » والغريق
خال وموتاك الصفار
بلا قبور ، يأكلون
أكبادهم ، وعلى رصيفك يهجعون

وقد استعمل البياتى فى هذه القصيدة قصة العربى الذى ترك نجد ، فقبل أن يتركها اخذ يشم عرارها ، قائلا لنفسه ، أو قال له أحدهم :

تمتع من شميم عرار نجد
فما بعد العشية من عرار !

وفى هذا الموقف كل الاحساس بالغربة المتوقعة . وهو الاحساس الذى جذبه من عشرات القرون ، لكى يسقطه على النفى الجديد .

بعد النكبة تفرق الفلسطينيون فى الأراضى العربية الأخرى وفى المنافى . ولم يبق بفلسطين نفسها الا جزء من السكان لا يزيدون كثيرا عن ربع مليون نسمة ـ كانوا ـ رغم كل ظروف القهر المريرة ـ يعيشون على أرض الوطن .

وان كانت مواطنة بلا سلطة ، ولا حرية ، ولا ضمانات .

ولم يكن الناقد يتوقع أن ينبع من هذه المجموعة أدب ما . ولكن الواقع خيب توقعات النقاد . وكان النقاد يرون أن هذه المجموعة ، تعيش فيظروف لا يمكن أن تساعدها على انتاج أدب من أى نوع .

أولا : كان المثقفون ، عامة ، قد غادروا فلسطين الى المنفى . ولم يبق فيها الا مجتمع قروى ، أو شبه قروى ، فى بعض الحالات . وكان هذا المجتمع يعيش فى ظروف حصار سياسى واجتماعى وثقافى نادرة بالنسبة لأى مجتمع عانى من القهر . بل نستطيع أن نقول انها ظروف فريدة على مر التاريخ دون أن نجانب الصواب .

ثانيا : المدن عامة تمثل شكلا من أشكال احتضان الأديب النابع من الريف . وهذا دور ضرورى ولا هروب منه . وحتى الأدباء المفكرون الذين ارتبطوا بالقرية وانعزلوا عن المدينة مثل : فروست ، وثورو ، وشولوخوف .. كانت للمدينة فضلها فى احتضانهم عندما خرجوا الى الدنيا بمواهبهم .

ثالثا : انعزال الفلسطينيون فى الأرض المحتلة تماما عن الأدب العربى . فاذا ما تأملنا ثمار هذا الأدب خلال العشرين عاما الماضية فى مجال الرواية والقصة والشعر والنقد ، رأينا أى جفاف فكرى عاش فيه هؤلاء . هذا الى جانب انعزالهم عن الأدب العربى ، نتيجة الحصار الفكرى من ناحية ، ونتيجة عدم اتقان هؤلاء للغات من ناحية أخرى .

رابعا : السلطات الصهيونية تملك وتمول كافة وسائل النشر . وهى لا يمكن أن توافق على أدب يعبر عن الفلسطينيين ، وعامة لا تشجع أى انتاج أدبى لهم ، مهما كان ما يعبر عنه .

كانت هذه هى الصورة التى رآها الناقد ، ومن السهل أن تستنتج منها بعد ذلك انه لا يمكن أن يقدم ادب له قيمة .

ولكن ما حدث بعد ذلك ، أثبت أن الأدب من الممكن أن يزدهر فى الصحور ، كما يزدهر فى الوديان . فقد هبت موجة من الأدب الفلسطينى ، ولم ندرك جوانبها كلها نتيجة الحصار الصهيونى ، ولكن ما لمسناه منها حتى الآن ، يدل دلالة واضحة على عمق وروعة وصدق هذا الأدب .

ونحن مدينون بشكل كبير للكاتب الفلسطينى غسان كنفانى فى التعرف الى هذا الأدب . فقد جمع كثيرا من النصوص النثرية والشعرية فى كتابه : « أدب المقاومة فى فلسطين المحتلة » .

وبديهى أن يكون للقصيدة فى مثل هذا المجتمع دورها المتميز ، أولا نتيجة لظروف القهر ، وثانيا لامتداد طبيعى لدور القصيدة فى الأدب الفلسطينى . فمنذ عشرات السنين ، ان لم يكن أكثر . وهى أداة فى المعركة .

وليس من أديب فلسطينى الا وقد قرأ — أو حفظ — تلك القصيدة التى كتبها مجهول من شهداء عام ١٩٣٦ ؛ بل تبدو تلك القصيدة كما لو كانت عملاقا يسقط ظله على الأدب الفلسطينى بكامله . وهى من الشعر الشعبى .

يا ليل ، خلى الأسير تا يكمل نواحو
راح يفيق الفجر ويرفرف جناحو
تابتمرجح المشنوق فى هبة رياحو
شمل الحبايب ضاع وتكروا قداحو

* * *

يا ليل وقف تا قفنى كل حسراتى
يمكن نسيت من أنا ..
ونسيت آهاتى .
يا حيف ! كيف انقضت بيدك ساعاتى.
لا تظنى دموعى خرف ، دمعى على وطانى
وعاكمشة زغاليل بالبيت جوعانى
مين راح يطعمها بعدى ؟
واخوانى اتنين قبلى شباب ع المشنقة راحو.

يقول غسان كنفانى .. ان القصيدة الشعبية كانت أكبر ألوان الأدب الفلسطينى انتشارا ، لسبب بسيط ، هو أنه من الصعب تتبع صاحبها الأول ، وانزال العقاب به .

ومن القصائد الشعبية ــ التى يعرف قائلها يقول « المؤلف المجهول » :

هبت النار والبارود عنى
تسلم لينا يا بو خالد
يا حامى ظعنا
تسلم لينا يا أبو خالد
يا حامى هالديرة

ومنذ عام ١٩٤٨ طبع بالعربية فى الأرض المحتلة ١٨ ديوانا من الشعر ، و ٥ روايات .

وهنا يثور سؤال .. كيف سمحت السلطات الاسرائيلية لهذا الانتاج أن يرى النور . ولكن ذلك يعود الى عدة أسباب :

أولا : أن السلطات الاسرائيلية تريد تفريغ طاقات العرب ... وتحويلها الى روح صهيونية عن طريق التدمير الثقافى . فهى تريد أن يحتضن البعض ، وأن تبدو كما لو كانت تفسح الطريق للأدباء .

ثانيا : أن الأدباء العرب لجأوا الى الرمز . وبدت أعمالهم كما لو كانت خالية من العداء للسلطة ..

ثالثا : ان هناك جزءا من المعارضة للسلطة .. رأى أن من حق العرب أن يكون لهم أدبهم . وقد لقى هذا الجزء الاضطهاد ، ولم يستطع أن ينشر للعرب انتاجهم غالبا الا برموز أو بلا توقيع ، وخاصة فى صحيفة « الاتحاد » .

وفى عام ١٩٦٠ .. قدم أحد الشعراء العرب الى المحاكمة ، بتهمة « العداء للدولة » . وفى العام التالى ، قامت عملية قهر للأدب العربى .

ومن الأعمال الفلسطينية المنشورة : مسرحية رمزية بعنوان « بيت الجنون » لتوفيق فياض .. وقصيدة رمزية ــ أيضا ــ فى أربعة أجزاء لسميح القاسم ، عنوانها (ارم) ... و « عاشق من فلسطين » لمحمود درويش .
ولكن رغم هذا المنشور ... ظلت القصيدة هى ألمع ما فى الأدب الفلسطينى .

أثناء العدوان الثلاثى .. ألقى « حبيب قهوجى » ــ من قرية فسوطة ــ فى حيفا قصيدة ، يقول فيها :

تفجر من صميمى يا قصيدى
جرىء اللحن تسخر بالقيود
وارسلها مجلجلة تدوى
الى أرض القنال وبور سعيد
الى الأبطال قد طاروا خفافا
لصيد الغزو كالقدر المبيد
أتنذر بالدمار جمال مصر
وترجو النصر خفاق البنود
جهنم أرضنا فى وجه غاز
وفردوس لكل أخ ودود

والشاعر نفى بعد ذلك الى طبرية ...

وللشاعر محمود سليم درويش (وهو من قرية البروة التى هدمها اليهود) ديوان شعر بعنوان « عصافير بلا أجنحة » . وقد حشد الديوان بقصائد عن دمار قريته . يقول فى احدى قصائده :

أنا فى ترابك يا بلادى رعشة الدفء الفتية
أنا فى كروم التين . فى قلب البرارى العسجدية
وهنا جذورى فى ترابك .
كيف تقلعها أياد أجنبية .

وقد قبض عليه وأودع السجن ، وهناك أكمل ديوانه « عاشق من فلسطين » ، وتسربت كلماته من خلال القضبان كما كانت تتسرب أشعار ناظم حكمت . و « الحبيبة » فى شعر محمود درويش ، شفافة ، تتوحد مع (الأرض) ، حتى تصبح هى وفلسطين ، معنى واحدا .. « وأقسم

من رموش العين سوف أخيط منديلا
وانقش فوقه شعرا لعينيك .
واسما حين أسقيه فؤادا ذاب ترتيلا .

* * *

لك المجد
تجسح فى خيالى
من هواك
السجن والقيد
أراك اذا استندت الى وساد
مهرة تعدو
احسك فى ليالى البرد
شمس
فى دمى تشدو
أسميك الطفلة

* * *

أسميك السماء
فتشمت الأمطار والرعد

لك المجد !
فليس لفرحتي بتحيرى
حـــد
وليس لموعدى وعد !

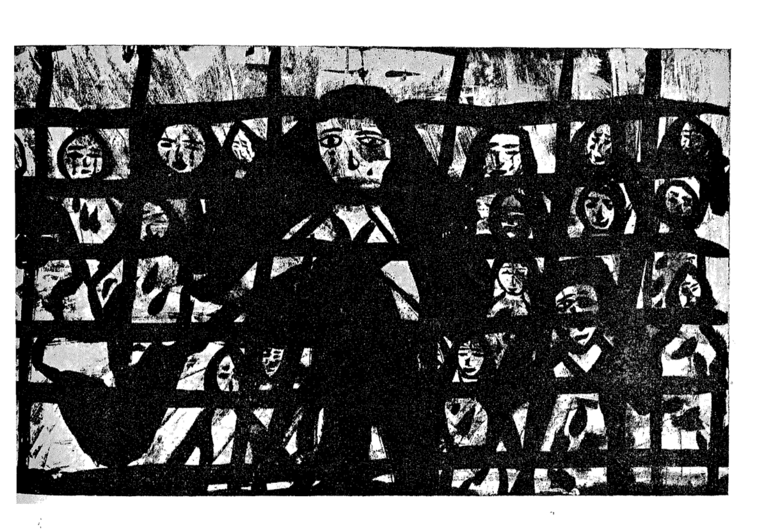
ولـكن اذا كان محمـود درويش قد مزج صـورة « الحبيبـة » بصورة الوطن بطريقة رمزية .. فهناك من قالوا رأيهم دون رمز . ومن هؤلاء « توفيق زياد » :

أهون ألف مرة
أن تدخلوا الفيل بثقب ابرة
وأن تصيدوا السمك المشوى فى المجرة
أن تحرثوا البحر
أن تنطقوا التمساح
أهون ألف مرة
من أن تميتوا باضطهادكم وميض فكرة ..
وتحرفونا عن طريقنا الذى اخترناه
قيد شعرة

هنا على صدوركم يأتون كالجرار
نجوع
نعرى
نتحدى
ننشد الأشعار
ونملأ الشوارع الغضاب والمظاهرات
ونملأ السجون كبرياء
وتصنع الأطفال جيلا ناقما
وراء جيل
كأننا عشرون مستحيل
فى اللد والرملة والجليل

ان أدب الفلسطينيين فى الأرض المحتلة هو الجزء الثالث ، والأهم ، والأعمق ، فى ثالوث ضلعاه الآخران : الأدب العربى غير الفلسطينى الذى عاش قضية فلسطين ... والأدب الذى أنتجـه الأدباء فى الأرض المحتلة فى المخيمات والمنافى ...

عبد المنعم صبحى





الفكر المعاصر



مجلة

الفكر المعاصر

رئيس التحرير :

د . زكى نجيب محمود

مستشارو التحرير :

د . زكى شافعى

د . توفيق الطويل

د . عبد العظيم أنيس

أنيس منصور

سكرتير التحرير :

جلال العشرى

المشرف الفنى

حسين ابو زيد

تصدر شهريًا عن :

المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر

٥ شارع ٢٦ يوليو القاهرة

تليفون : ٩١١٨١٦

الاشتراك السنوى عن ١٢ عددًا بالجمهورية العربية المتحدة

١٢٠ قرشا



هذا العدد



أول ما يطالعنا به هذا العدد ، هو حديث من جولة « الفكر » فى المعركة الدائرة بيننا وبين العدو ؛ ونبدأ هـــذا الحديث بمقال مستفيض ، فيه دقة العالم الباحث وعمقه ، وفيه عاطفة الوطنى الغيور ، وبهذا فقد اجتمع فيه عقل وقلب ، وهو مقال ينادى به كاتبه أن المعركة لم تنته ، بل بدأت ، ذلك لأنها معركة ستطول ما طال المستعمر ببطشه وطغيـانه وخبثه وخداعه ؛ ويبدأ الكاتب مقاله هذا بذكر طائفة من الحجج التى لا تدع موضع ريبة لمرتاب ، بأن تواطؤا خسيسا قد انعقدت اطرافه بين أمريكا وبريطانيا من جهة واسرائيل من جهة أخرى ؛ ومن عجب أن الذين تواطئوا على المؤامرة ، يسرعون الآن الى التنصل من بقائها ؛ ومن الحجج التى يسوقها الكاتب على وقوع هذا التواطؤ ، ذلك التناقض الذى وقع فيه القادة العسكريون الأمريكيون ، فبينما أعلن رئيس أركان الولايات المتحـدة فى بداية الأزمة أن الأسطول السادس لن يتدخل فى المعركة ، تبين بعد المعركة أنه هو نفسه الذى أشار بأن التمكين لاسرائيل من التفوق الجوى كفيل لها بنصر حاسم على العرب ؛ بل لقد أعلن هؤلاء القادة العسكريون قبل المعركة أن مفتاح العمل فى المعركة هو أن تحرز اسرائيل نصرها العسكرى فى أربعة أيام ، ذلك اذا قدمت اليها المساعدات الجوية غير المحدودة ؛ ومن أدلة التواطؤ كذلك ذلك الجهد الذى بذله الرئيس الأمريكى ليؤجل الهجوم المصرى ، حتى يتيح الفرصة للهجوم الجوى المبيت والمخطط لتعطيل الطيران المصرى ؛ وماذا يريد المتردد من أدلة على التواطؤ أقوى من هــــذه الرسالة الرسمية التى أرسلتها وشنطن الى تل أبيب قبل المعركة ، تقول فيها ان الولايات المتحدة تستطيع أن تقدم لكم ضمانات أكيدة ، بما فى ذلك توفير الغطاء الجوى ؟ وهكذا يمضى الكاتب فى جمع الأدلة ، لينتقل بعدئذ الى تحليل رائع يقارن فيه بين العدوان الثلاثى ١٩٥٦ والعدوان الثلاثى الجديد الذى وقع ؛ فقد كان الأول عدوانا عليه طابع الاستعمار القديم ، وأما الثـانى فمطبوع بطابع الاستعمار الجديد ؛ كان الأول سافرا بالغزو المكشوف ، وأما الثانى فمستتر متنكر ، هجم الأول بقوته على أرض عربيـــة ، ووقف الثانى للدفاع على أرض اسرائيل ؛ كان الأول يعتمد على حاملات الجنود ، وأما الثـــانى فركز على حاملات الطائرات ؛ كانت اسرائيل فى العدوان الأول مخلب قط ، أما فى الثانى فكانت أشبه بحصان طروادة ؛ ثم وقف اطلاق النار ، لكن بدأت بعدها معركة سياسية فى الأمم المتحدة لم تقل عن الأولى نذالة وخسة ؛ ولقد لعبت باسرائيل الأوهام وأسكرها النصر المؤقت ، فراحت توطن انعزم على أن تجعل من نتائج هذه الحرب حلقة وسطى تنتقل فيها من اسرائيل الصغرى الى اسرائيل الكبرى ، وما اسرائيل الكبرى هذه الا امتداد من النيل الى الفرات كما يحلمون ؛ ثم يتساءل الكاتب بعد ذلك كله عما نحن صانعون ، ويقدم فكره ، اضافة قيمة الى أولى الأمر فى الأمة العربية ، فلم يعد أمام هـــذه الأمة بد من وحدة فى الصف ووحدة فى الهدف ووحدة فى العمل ؛ ولم يعد أمامها بد من شهر أسلحتها جميعا : العسكرى منها والسياسى والاقتصادى ، فمن مقاطعـــة تجارية الى وقف للبترول ، الى تأميم الحصص الأمريكية البريطانية ، الى سحب أرصدة العرب الضخمة من بنوك أمريكا وبريطانيا ، الى تصفية القواعد العسكرية الأمريكية والبريطانية ، الى سائر ما من شأنه أن يكتب لنا النصر المؤكد فى نهاية الشوط .

ومن هذا المقال ينتقل القارىء الى مقال بعده ، فيه مقارنة ذاتية بين حياتنا بين الأمس واليوم ، اعتمد فيها الكاتب على تصوير أولى لما أحسه هو ورآه فى فترتين من حيـــاته ، الأولى سبقت ثورة يوليو ، والأخرى جاءت بعدها ؛ مبينا لنا أنه فى المرحلة الأولى كان يلحظ تفاوتا عجيبا بين الضعف فى حياة الاقتصاد والسياسة ، والقوة فى حياة الثقافة والفكر ، مما بدا كالفصام يشطر المصرى شطرين ، وهو يرى أن من أهم ما استحدثته الثورة ، أنها دفعت بالحياة الاقتصادية والسياسية دفعة حتى وازت الحياة الفكرية ، ثم سارت بالجانبين معا الى أمام فى توازن واتســاق ، ويأتى بعـدئذ مقـــال ثالث عن ثورة يوليو ١٩٥٢ وانعكاسها فى كتابات الآخـــرين ، وقد اختــــار الـكاتب ثلاثة كتب : أحـدها هنـــدى ، والثــــانى ايطـالى والثـــالث انجليزى ؛ وهى كتب يكاد يجمع

اصحابها — رغم اختلافهم — على انهـــا ثورة قامت على أسس البناء الروحى والخلقى والاقتصادى والاجتماعى فى آن معا ؛ وأنها أقامت اشتراكية غير منقولة بحذافيرها عن الآخرين ، بل هى اشتراكية لاءمت بين نفســـها وبين ظروف المكان .

وبعـــد ذلك يطالع القارىء عن جانب الاقتصاد فى معركتنا ، فى مقال خصصه كاتبه للبترول العربى كيف خلقه الاستعمار وكيف يمكن أن يكون هو الضربة القاضية التى تقضى على ذلك الاستعمار نفسه ؛ فالذهب الأسود يستطيع فى الوقت عينه أن يكون سلاحا أسود ؛ فيوضح لنا صاحب هـــذا المقال كيف بدأت القصة على يدى بريطانيـــا ، ثم ما هى الا أن تدخل المستعمرون الآخرون حتى لا يتركوا الفرصة كلها لمستعمر واحد ؛ وذلك لأن البترول ليس موردا لاستعمار اقتصادى فقط ، بل هو كذلك سلاح لاستعمار سياسى ، لأنه وسيلة للسيطرة على موارد البلد سيطرة تتيح للمستعمر (بالميم المكسورة) أن يتحكم فى مصائر المستعمر (بالميم المفتوحة) ، ومن سيطر على اقتصاد البلد فقـد سيطر على سياسته الداخلية والخارجية جميعا .

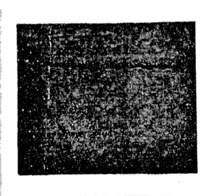
ويدخل القارىء بعد ذلك فى باب التيارات الفلسفية ليقرأ بحثا عن هيجل يبين فيه الباحث كيف يعد هيجل مصدرا أساسيا لمعظم الفلسفات المعاصرة جميعا ؛ فهو ليس بالفيلسوف الذى يطـير مع شـطحات الخيال فى « مطلق » مبتور الصلة بالعالم الواقع ، بل ان « مطلقه » ذاك متحقق فى مناشط الحيـــــاة جميعا من فن ودين وفلسفة ؛ واذا كانت مشكلة الاغتراب من أهم ما تصادفه الفلسفة المعاصرة — وبخاصة الماركسية والوجودية — فانها مشكلة رئيسية عند هيجل ؛ هذا الى اهتمام هيجل بفكرة الحرية السياسية التى تجتمع فيها حرية الفرد وحرية الجماعة ، وهى مســـألة تشغل جزءا كبيرا من اهتمام الفلاسفة المعاصرين .

أما دنيـــا الفن والأدب فى هذا العدد ، ففيها يطالع القارىء عن فكرة التشويه فى الفن الحديث ، كما تتمثل فى أحد أعلامها ، وهو الفنان فرنسيس بيكون ؛ وانهـا لفكرة محورية فى الفن الحديث كله ؛ ولذلك فان القارىء سيجد فيها زادا يتزود به فى فهمه لهذا الفن من شتى نواحيه ؛ ويجىء بعد ذلك مقال عن شاعر سودى نقلته شواغل العمل الى غينيـــا ، وهناك وجد الهاما لشعره الصوفى ؛ وقد كتب المقال أديب صديق للشاعر ، حزن على موت صـديقه فى أرض الغربة ، فجاءت كتابته ادبا نابضا بالحياة ، هو أقرب الى القصـيدة المنثورة منه الى النقد الموضوعى البارد . ونختم على هذا الباب بمقال مستفيض عن المضمون الاجتماعى فى أدب الأديب يوسف ادريس .

وكان الشاعر محمود حسن اسماعيل هو شخصية هذا العدد فى تيار الفكر العربى ؛ كتب عنه كاتب المقال ليوضح لنا المضمون الثورى الغزير فى شعر هذا الشاعر ؛ فهو شاعر جرد المحسوس حتى صـيره فكرة ، وجسد المجرد حتى صـيره كائنا محسوسا ؛ وهو شاعر حل التناقض القائم بين الطاقة الشعرية حين تتدفق سريعة قوية ، وبين اللغة حين تتجمد فى قوالب صلبة معوقة ؛ وانه لشاعر أحس مشكلات الحياة المعاصرة ، فعبر عنها مرتكزا على التراث الأدبى العريق ؛ ولعل أهم ما اهتم به الشاعر هو الحرية المنشودة للانسان .

وأخيرا يصل القارىء الى اللقاء الشهرى الذى نتابع فيه أحداث الأدب والفكر فيقرأ عن المؤتمر الأفرو أسيوى الذى انعقد فى القاهرة منذ قريب ، وعن كتاب جديد لجورج بادمور عن قضـية الوحدة الافريقية ، وعن الفن التشكيلى ودوره فى معركتنا الحاليـة ، وعن السياسة الخارجية للولايات المتحدة فى الشرق الأوسط ، وأخيرا عن مولود فرعون الأديب الجزائرى الثـائر ، ثم عن ديوان الشاعر الفلسطينى هارون هاشم رشيد .

رئيس التحرير



المعركة لم تنته ..

الفكر فى المعركة

- نعم ، فما كنا فى يوم أحوج منا الآن الى الحقد المقدس والثأر الأقدس ، ولا كان الحقـد والثأر فى يوم أنبل وأشرف مما هو الآن .
- ففى ١٩٥٦ كانت اسرائيل مخلب قـط أو طعما ـ طعما قذرا يستدرج الفريسة الى المصيدة لتطبق عليه قبضة الصياد الغادر ، أما فى ١٩٦٧ فكانت اسرائيل حصـان طروادة ، مجرد واجهة وقناع تخفى العدوان الغادر وراءه بل داخله فعلا .
- ولابد لنـا اليوم من اقتصاد وتخطيط وبرنامج شعاره القائد :
الكرامة فوق الحياة ذاتها ، ودولة القوة قبل دولة الرفاهيـة ، ومجتمع الثأر قبل مجتمع الخدمات .

بل بدأت

دكتور جمال حمدان

نؤمن تماما ـ مع الرئيس البطل المناضل ـ أن « **هذا ليس وقتنا للحزن** » ، ولكننا نخشى ـ ونعترف ـ أن الأسى موجود مهما دفناه فى أعماق الباطن . فاذا كانت الصدمة قد أصابتنا بلحظة مريرة من الذهول دون أن تلقى بنا الى دوامة الدوار ، واذا كانت الأمة قد ارتفعت بسرعة وشجاعة فوق جراحها وآلامها بل واستقطبت من المحيط الى الخليج فى وحدة قومية لم تعرف لها مثيلا فى تاريخها الحديث ، اذا كان هذا فان من الصحيح أيضا أن وقع النكسة لا يتناسب كما يتناسب مع ضخامة الأمل العربى الشاهق المرموق الذى كان ، وما أشد الهوة ـ يقينا ـ **بين عنفوان الأيام العشرة المجيدة الباهرة التى حملت عبق التحرير كله وبين** الأيام الخمسة الحزينة التى لحقتها مباشرة فأضافت الى النكبة النكسة .

الأسى المدفون فى الأعماق قد لا يخبو أو يموت بسرعة اذن ، غير أن عزاءنا أنه يتخمر هناك ويتحول الى شحنة رهيبة من الكراهية للعدو الأثيم والى طاقة مكثفة مختزنة من التصميم العارم على سحقه فى المدى الطويل . انه غذاء نفثات به للانتقام ووقود للاصرار الضارى . **نعم ، فما كنا فى يوم أحوج منا الآن الى الحقد المقدس والثأر الأقدس ، ولا كان الحقد والثأر فى يوم أنبل وأشرف مما هما الآن .**

من هنا ، من الحقد كنقطة انطلاق والثأر كهدف مطلق ، نبدأ وينبغى أن نبدأ كل نظرة الى الموقف وأى عمل لتقويمه وتصحيحه . والحقائق الأساسية الواضحة موضوعيا فى الموقف هى أننا ـ **أولا** ـ خسرنا المعركة العسكرية ، ولكننا ـ **ثانيا** ـ لم نخسرها على يد اسرائيل وانما على يد التواطؤ الأمريكى البريطانى أساسا ، كما أننا ـ **ثالثا** ـ لم نخسر المعركة السياسية ، ونملك القوة على أن ننتزع النصر فيها ، وأخيرا فان المعركة كلها عسكرية وسياسية **ليست الجولة الأخيرة فى الصراع ولا تعنى نهايته ،**



فالمعركة لم تنته بل بدأت . وهذه المعطيات والمبادىء هى البوصلة التى سوف نسترشد بها فى هذه المقالة .

استراتيجية التواطؤ والغدر

منذ بدأت أزمة الشرق الأوسط الراهنة ، ظل السؤال الحرج الذى يبحث عن اجابة ويفرض نفسه على العرب هو : **هل يعيد التاريخ نفسه ؟** هل يعود الاستعمار فى ١٩٦٧ الى التواطؤ مرة أخرى مع العدو الاسرائيلى على غرار ما فعل ١٩٥٦ ؟ لقد كان من الواضح قطعا أن اسرائيل نفسها لا تجرؤ على مواجهة العرب وحدها ، وأن مثل هذه المواجهة تعنى نهايتها على وجه التحقيق . وفى نفس الوقت بدا جليا أن الاستعمار الغربى وعلى رأسه الولايات المتحدة لن يترك ربيبته وصنيعته تواجه مصيرها الأبدى .

فمنذ تحركت القوات المصرية الى الحدود ، تقاطرت التصريحات والتهديدات الأمريكية بانتظام ، كأنما هى ((**الأمر اليومى**)) ، من جميع الدوائر وعلى كل المستويات سياسية وعسكرية . واقترن هذا بتحركات واسعة النطاق فى المعسكر الغربى للتنسيق والتخطيط مثلما اقترنت هذه بتجمعات مريبة ومناورات مفضوحة للأساطيل البحرية ــ الأرمادا الأمريكية ــ فى شرق البحر المتوسط . ويعنينا هنا أن نضع أكثر من خط تحت عدة معالم وعلامات بالغة الدلالة فى ذلك الموقف ، لا لأنها جميعا نذر حول التمويه والتمهيد للتواطؤ والتدخل فحسب ، وانما كذلك لأن المتآمرين يحاولون اليوم بعد أن أتموا جريمتهم أن يتنصلوا منها ويكذبوها بل ويصوروها بالتضليل والمزيد من التضليل على أنها وهم وادعاء عربى !

فعدا عشرات التصريحات الرسمية على كل المستويات عن التزام أمريكا بحماية كيان اسرائيل ، وعدا الاشارات الصريحة الى الاعتماد فى ذلك على الأسطول السادس ، وعدا ما أعلنته اسرائيل تهديدا وبانتظام من أنها تعتمد على أصدقاء أقوياء .. الخ ، فان أولى هذه العلامات التناقض المتعمد ــ بقصد التعمية والتغرير ــ فى تصريحات محور الأعداء . **فبينما أعلن رئيس أركان الولايات المتحدة فى بدايات الأزمة أن الأسطول السادس لن يتدخل فى المعركة ، اتضح بعد المعركة أنه هو نفسه الذى أشار بأن التمكين لاسرائيل من التفوق الجوى جدير بأن يكفل لها نصرا حاسما على العرب** أو بتحديد أكثر فرض هزيمة مروعة على العرب . بل لقد أعلنوا بالفعل قبل المعركة انتهاء العسكريين الأمريكيين الى مفتاح عمل وهو أنه ((يمكن لاسرائيل أن تحرز نصرا عسكريا فى أربعة أيام اذا ما قدمت لها مساعدات جوية غير محدودة)) . **وبينما صرح قائد الأسطول السادس قبل المعركة أنه بعيد ويبتعد عن شرق البحر المتوسط ، فقد عاد قبيل المعركة ليهدد بأن أسطوله على استعداد للعمل فى سواحله الشرقية فور تلقى الأمر .**

كذلك وفى الوقت الذى كان الرئيس الأمريكى يدعو الى ((**ضبط النفس**)) وعدم البدء بالهجوم والا تدخلت أمريكا ضد مصر علنا ومباشرة ، كان يخطط على نطاق استعمارى للتدخل المرسوم بل وكان ينفذ خدعة جاءت قاتلة بقدر ما كانت دنيئة . فقد كان هذا بالدقة هو مفتاح المؤامرة : اذ أريد **به أن يؤخر الهجوم المصرى حتى يكون الهجوم الجوى المبيت والمخطط على الطيران المصرى قد تم** ، وبعدها يمكن أن تتلاحق حلقات المعركة فى طريق محتوم هو أيضا الطريق المرسوم . **فكل ضغط الرئيس الأمريكى من أجل ألا تبدأ مصر بالهجوم كان الهدف الأساسى والوحيد منه أن يمكن لاسرائيل من أن تبدأ هى بالهجوم ،** وبالهجوم بالطريقة المحسوبة المبيتة . والواقع أن هذه الخدعة التى نفذها الرئيس الأمريكى شخصيا كانت أساسية وشرطية لنجاح المؤامرة ، وجاءت بالفعل والأسف مصيرية بالنسبة لمعركتنا .

علامة أخرى من علامات التواطؤ أن الاستعمار بعد أن شن حملة دولية مسعورة حـول مضيق تيران وهدد باقتحامه بمظاهرة بحرية مسلحة ، وبعد أن أدرك فشـــله فى تحقيقها وبدأ يخطط لتدخل عسكرى من نوع آخر ، ظل ماضياً حتى آخر لحظة فى الحملة الدعائية عن المضيق لتكون ستاراً من الدخان يخفى التحول الجـديد فى مؤامرته ويكسب وقتاً للاعداد لها .

علامة أخرى حاسمة أن اسرائيل التى تهاوت معنـــوياتها وظلت بكل وضوح ترتعد باليأس والرعب طوال الأيام العشرة الأولى ، لم تلبث فجأة أن انقلبت مندفعة نحو الحرب والعدوان . ولو قد كانت تدرك أن ما تملكه هى من قوة يمكنها من دخول المعركة واثقة ، ففيم كان التردد والهلع، وما الذى قلب الوضع فى يوم وليلة ان لم يكن ضمان محقق مخطط بالتدخل الأجنبى ؟ وليس ابلغ واقطع على ذلك مما أعلن رســمياً قبل المعركة : **رســالة وشنطن الى تل أبيب من أن « الولايات المتحدة تستطيع أن تقدم لكم ضمانات أكيدة ضد التدمير بما فى ذلك توفير الغطاء الجوى الذى يحمى مدنكم من القــاذفات المصرية » ،** تصريح زعماء اسرائيل بعد تلك الرسالة من أن « اسرائيل متأكدة أنها لن تجتاز هـذا الاختبار بمفردها » وأن « لدى اسرائيل اقتنـــاع كامل بالموقف الأمريكى الذى لا يقبل التأويل » .

علامة أخرى ودليل أن التهديدات الهستيرية المســعورة الحاقدة التى ظلت تنطلق من كل الدوائر الأمريكية قبـــل المعركة ، اختفت فجأة قبيل وأثناء المعركة ، بل تحولت الى **مظاهرة من الفرح والشماتة المكشوفة ، وكان المفروض منطقياً أن تزداد التهديدات لاحتمال أن تدور الدائرة على اسرائيل** ــ لولا أنهم كانوا يدركون حقيقة التدخل المســلح المرتب لصالحها . وأكثر من هذا ، لم تنته المعركة الى ما انتهت اليه حتى سارعت الدوائر الحاكمة والشيوخ فى أمريكا الى الاعلان فى تشفى وتكبر المتآمر الذى نجح ، أن مصر والعرب أخطأوا حين تصوروا أن انشغال أمريكا فى فيتنام يشلها ويغل يديها عن العمل فى جبهة أخرى .

وعدا هـــذا فان من المؤشرات الدالة أن **حامــلات الطائرات البريطانية التى وجهت الى البحر المتوسط فى بداية الأزمــة وحشدت فيه لم تلبث بمجـــرد انتهاء المعركة أن انسحبت خارجه** ، بعد أن حققت جريمتها النكراء . ومن ناحية أخرى تكشف الأيام بانتظام واطراد ، قبل المعركة وبعدها ، عن عمليات مؤكدة من التدليس والخداع والتزييف على مستوى الأســـلحة والجنود داخل محـــور العدو : فمن **طيارين اسرائيليين يدربون فى قاعـدة هويلس** الأمريكية بليبيا وفى غيرها من قواعد أوربا ، ومن أعـداد محـددة **من الطائرات الأمريكية غادرتها أثنـاء المعارك نحو الشرق** ، الى فضح لعملية وضـــع **للعلامة الاسرائيلية على طائرات أمريكية** فى عديد من القواعد الأمريكية بألمانيا الغربية واســـبانيا وتركيا .. الخ .

تلك جميعاً أدلة دامغة على التواطؤ لا تقبل شكاً ؛ ولكن دليلاً واحداً ساحقاً يكفى بعـــدها ليقطع كل شك باليقين ، وأعنى به واقع المعركة ذاتها . فمن ناحية أتت طائرات العدو المغيرة على مصر من ناحية الغرب ، والمقدر أن مجال طائرات اسرائيل لا يكفى ليغطى الرحلة عن هذا الطريق جيئة وذهاباً اذا امتدت حتى آخـــر حدودنا الغربية السياسية ، وان أمكنها ذلك حتى الحدود الغربية للوادى المعمور نفسه أى غرب الدلتا ؛ وعلى أية حال لو استطاعت لكانت عرضة لأن تكشف وهى فى طريقها من الشرق قبـــل أن تستدير نحو الغرب . **انها اذن اما طائرات غريبة لقـــوى التواطؤ أتت من حاملات البحر أو من قواعده فى ليبيا وغيرها ، واما أنها طائرات العدو الاسرائيلى اتخذت من تلك الحاملات أو القواعد الأمريكية محطة عـــلى الطريق** ومنطلقاً أو من معلومات طائرات التجسس الأمريكية طريقاً آمنة فى الأجواء المصرية .

أضف الى هذا **كثافة الأسطول الجوى الذى استخدمه العدو فى المعركة** . فالمقدر رســـمياً بحسب أعلى قيادة عربية أن قوته وصـلت على الأقل الى ثلاثة أمثال ما كان معروفاً لدى اسرائيل نفسها . هذا عدا **ما شوهد فى سماء المعركة من طائرات أمريكية وبريطانية** بلا مواربة ، وما كشفت عنه طائرات العـــدو التى أسقطت واعترافات ملاحيها بقـــدوم ودخول طائرات الاستعمار الانجـــلو ـ أمريكى . وبعد هذا كله ، فكما أكد رئيس الوزراء السوفيتى ، ما كان يمكن لاسرائيل قط أن تحرز نصراً عسكرياً على العـــرب لولا

تدخل الاستعمار الغربي الحاسم . بل قبل هذا كله ما اعترف به العدو الاسرائيلي نفسه حين أعلن قبل المعركة أن ((**الذين يطالبون اسرائيل بأن تقف وحدها انما يطالبونها بمعجزة**)) .

ولابد هنا من وقفة عند توازن قوى السلاح في المعركة ، حتى ندرك دور ومساهمة التواطؤ . فرغم أن من المرجح على ما يبدو الآن أن تقديراتنا نحن العرب لقوة تسلح اسرائيل لم تكن جامعة تماما ، فجاءت أقل من الحقيقة نوعا ، فان من المؤكد أن هذا لم يكن ليغير من حقيقة تفوقنا ، دع عنك تماما أن يفسر ما اشترك به العدو من ترسانة خطيرة في المعركة . وهنا يكمن دور التواطؤ . فالمعروف الآن أن الولايات المتحدة أرسلت الى اسرائيل مئات من الطائرات على موجات قبيل المعركة ، عدا الآلاف من **((المتطوعين))** من الطيارين الغربيين ، وفوق هذا كله عدد غير معروف — بضع مئات أخرى بالتأكيد — شارك في المعركة من قلب الأسطول السادس وكل حلقة القواعد الأمريكية في البحر المتوسط والشرق الأوسط ، حتى بلغ **مجموع الأسطول الجوي الذي أتيح للعدو أن يستعمله في المعركة كلها نحو ١٥٠٠ طائرة** كما تقدر المصادر العربية ، **نحو الألف منها على الأقل هي حصة التواطؤ** مباشرة .

هذا عن أدلة التواطؤ وشواهده ، ولا شك أن الأيام ستميط اللثام عن المزيد . أما عن تنفيذ المؤامرة فلا زال هناك كثير من المجاهيل في معادلة التواطؤ ، ستكشف عنها الأيام هي الأخرى ، ولكن الخطوط العريضة — في حدود ما نفهم — واضحة الآن بما فيه الكفاية ، ومفتاحها كله ينحصر في الجو أو بالأحرى الغدر الجوي . فبعد أن اتخذت القوات المصرية مواقعها في قفزة كاسحة على



الحدود واحتشدت في سيناء في انتظار الهجوم الاسرائيلي المفاجىء ، جاءت المباغتة لا من الشرق كما هو مفروض ، وانما من الغرب أتت ، من الغرب حيث لا مصدر للخطر ولا استعداد للانذار ، فاستطاعت في ضربة غادرة في الظهر ، قدر قوامها بنحو ٥٠٠ طائرة ، أن تنال ، وتنال كثيرا ، من سلاحنا الجوي مطارات وطائرات جاثمة ، مع ملاحظة **أن أسرارنا العسكرية ومواقعنا الجوية تنقل بداهة الى العدو الاسرائيلي بانتظام عن طريق طائرات بل وسفن التجسس الأمريكية** التي تغطيها كما تغطي كل بلاد العالم .

وكما رأينا فليس ثمة مصدر ممكن لهذه الطعنة الغادرة سوى عن طريق الحاملات الأمريكية في البحر أو القواعد الأمريكية في ليبيا ، أو عن طريق مجالات الأمان غير المطروقة أو المحمية التي حددتها طائرات التجسس الأمريكية .

وأيا ما كان ، فلا مفر لنا من أن نعترف — بالحزن والأسى كله — أن هذه الطعنة كانت قاصمة ، لأنها جردتنا من أخطر سلاح في المعركة منذ أول لحظة ، مما ترك القوات البرية الضخمة بلا غطاء جوي في قلب صحراء سيناء المكشوفة تماما ، وكانت بذلك تحت نيران العدو المثلث بكل كثافتها فضلا عن مواجهتها للثقل الأكبر من القوات الاسرائيلية البرية . وفي نفس الوقت الذي تفرغت فيه القوات الاسرائيلية الجوية تماما للعمل الهجومي البحت ، بل وبمدد متجدد لا ينقطع من حماتها ، خارج حدودها ، **تكفلت دولتا التواطؤ باقامة حلقة نارية وحشية مكثفة بالغة الكثافة على التخوم العربية في سيناء وسوريا والأردن** (حيث قدرت قوة الهجوم على الأخيرة وحدها بنحو ٤٠٠ طائرة) . **أضف الى هذا ما قدمت قوات التواطؤ من مظلة حماية جوية كثيفة في سماء اسرائيل** نفسها كادت تجعلها غير منفذة لرد الفعل والعقاب العربي .

ورغم بسالة قواتنا البرية وصمودها في استماتة نادرة ، فقد أصبح الوضع جميعا غير متكافىء والمعركة غير عادلة أشبه بحرب بين جيش بري وجيش جوي ، بل بين جيش بري وجيشين أحدهما بري والثاني جوي . فكان الانسحاب على مراحل حتى القناة . وعندها استغل العدو الحاقد فرصة توقف القتال على الجبهة المصرية ليركز ضرباته بحيوانية مسعورة وغل لئيم على سوريا انتقاما من وقفتها الفدائية الوطنية ومن صمودها البطولي وتحقيقا لأقصى قدر من التوسع الاقليمي في آخر لحظة وبعد قرار وقف الاطلاق ، وشيء مثل هذا يقال عن الجبهة الأردنية .



حقيقة المعركة

والسؤال الآن بعد هذا التشريح هو : كيف نشخص المعركة فى جوهرها وصميمها ؟ نحن ابتداء ازاء عدوان ثلاثى جديد لا سبيل الى الشك أو التشكيك فيه ، عدوان أخذت فيه الولايات المتحدة دور الصدارة سافرة رغم كل تمويه وانكار ، واحتلت فيه بريطانيا مكان فرنسا فى عدوان ١٩٥٦ . غير أن عدوان اليوم يختلف فى كثير عن عدوان الأمس . فاذا كان لا يقل حقدا وكراهية ، ولا يقل حجما وحشدا وشراسة ، فانه أكثر ذكاء وتمويها أو بالأحرى وكما عبر الرئيس عبد الناصر أكثر خبثا ولؤما ، ويمكن أيضا أن نضيف — وأكثر قذارة وخسة . فلقد **أفاد العدوان الجديد من دروس العدوان القديم ،** وجاء كما لو كان جولة فى منافسة بين المجرمين فى فن الاجرام ، ودرسا فى الأستاذية التآمرية تلقنه أمريكا لبريطانيا وتعرض فيه بهاغرورا وصلفا وتأكيدا لتفوقها .

فعدوان المتواطئين فى ١٩٥٦ كان سافرا فى الميدان بالغزو البريطانى الفرنسى المكشوف لأرض عربية ، أما العدوان الأخير فقد تخفى فيه التدخل المتواطىء الأمريكى البريطانى فى ثياب تنكرية اسرائيلية — مجازا وحرفيا — واتخذ مسرحه أرض اسرائيل حتى لا يفتضح على أرض عربية . وهذا الترتيب بالدقة هو الذى ينكر المتواطئون على أساسه تواطؤهم بكل تبجح وختل .

ومن هنا يأتى الفارق الجذرى بين التدخلين . ففى ١٩٥٦ كان تدخلا شاملا مثلث الأبعاد : برا وبحرا وجوا ؛ ولكنه اليوم كان جوا فقط . الأول غزو بحاملات الجنود ، والثانى غزو بحاملات الطائرات . كان الأول من طراز الحملات التقليدية عبر البحار والتى عرفها التاريخ حتى القرن التاسع عشر ، أما الثانى فمن طراز القواعد العائمة وأقرب الى تكنولوجية ولوجستية القرن العشرين . ولعل هذا وحده فى ذاته أن يعكس بعض الفرق بين أساليب وقدرات الاستعمار القديم والاستعمار الجديد .

وفى ظل هذا الدور الجوى يمكن أن نحلل مؤامرة العدوان فى عناصرها الأولية الى اثنين : الأول غارة غادرة مباغتة ، غيلة فى الظهر والظلام ، من طراز « بيرل هاربر » تعتمد على كثافة جوية شديدة تصل الى حد **الحرب الصاعقة** تجردنا بها من سلاحنا الجوى قبل أن تبدأ المعركة البرية المدرعة ، التى تمثل العنصر الثانى فى المؤامرة وترسم بدورها معركة من طراز **« حرب الصحراء »** الذى عرفته الصحراء الغربية فى الحرب العالمية الثانية ، وانما على أرض سيناء وبغير تكافؤ – وهذا هو صلب المؤامرة – بعد أن شل الغطاء الجوى المصرى .

ومن هذا التشخيص ينبع أو يبرز فارق آخر بين ١٩٥٦ ، ١٩٦٧ . ففى الأولى أريد لسيناء أن تكون مصيدة برية وفخا أرضيا للقوات المصرية بين العدو الاسرائيلى من أمام والغزو البريطانى الفرنسى من خلف . أما هذه المرة فقد أريد لسيناء أن تكون مصيدة جوية ، مصيدة معلقة ، لقواتنا البرية المسلحة ، وذلك بعد ان كانت هذه قد تقدمت اليها ثم ما لبثت أن تخلفت عنها قواتنا الجوية . والفارق هنا بين العدوانين ان مصر سارعت فى العدوان الأول بسحب قواتها من مصيدة سيناء فى الوقت المناسب ، أما فى الثانى فكان الوقت متأخرا جدا والسهم قد نفذ .

ومن هذه الفروق وتلك جميعا يمكن أن نرى الفارق النهائى بين دور اسرائيل فى المؤامرتين . **ففى ١٩٥٦ كانت اسرائيل مخلب قط أو طعما – طعما قذرا يستدرج الفريسة الى المصيدة لتطبق عليه قبضة الصياد الغادر . أما فى ١٩٦٧ فكانت اسرائيل حصان طروادة – مجرد واجهة وقناع تخفى العدوان الغادر وراءه بل داخله فعلا .** أما قيمة هذا الدور الاسرائيلى فى المعركة فكان فى ١٩٥٦ وباعتراف وتشبيه القائد الصهيونى موشى ديان نفسه كمن يصعد على دراجة تلا وهو متعلق بعربة لورى ، أما فى ١٩٦٧ فموقف التدخل الاستعمارى كمن قيد ذراعى شخص عملاق على غرة ومن خلف بل وكسر احداهما ، فتقدم العميل الاسرائيلى القمىء ليكيل له الضربات بجبن وخسة ولكن بلا رادع .

واذا كان ثمة فارق آخر وأخير ، فهو أن العدوان فى ١٩٥٦ – **عدوان الاستعمار القديم** – لم يكسب المعركة العسكرية وخسر المعركة السياسية ، اذ أدى افتضاح التواطؤ والعدوان المكشوف الى انهيار معسكر العدوان وانهيار مهندسيه انهيارا مخزيا مروعا . أما التواطؤ الخبيث الملثم فى ١٩٦٧ – **عدوان الاستعمار الجديد** – فبعد أن كسب معركة عسكرية رخيصة دنيئة ، فان مجرمى الحرب لا سيما منهم الأمريكان لم يزل جميعهم سكارى بانتصارهم وأفلتوا من العقاب والادانة ، بل ويجدون فى أنفسهم الغرور والقحة على التباهى بالنصر والتنصل المتبجح فى نفس الوقت من الجريمة ! ولكنا نثق بأنهم اذا كانوا قد كسبوا المعركة العسكرية فان المعركة السياسية هم فيها خاسرون .

ونصل الآن الى الحكم العام على المعركة ، تأسيسا على هذه المقارنة والتشخيص جميعا . فى ١٩٥٦ لم تكن معركة أصلا بيننا وبين العدو الاسرائيلى ، وكل ادعاءاته الكاذبة باحراز نصر هى خرافة بل سفه محض لا يستحق ردا . أما اليوم فقد وقعت معركة وخسرناها بالفعل ، ولكنها لم تكن فى الحقيقة بيننا وبين اسرائيل ولم نخسرها لاسرائيل أو على يديها ، وانما خسرناها على يدى التواطؤ الأمريكى الجوى المبيت بالغدر والحقد والنذالة ، وهو تدخل لم يكن فى استطاعتنا ردعه وحدنا ، وكان المقدر والمأمول أن يقابله تدخل مضاد من قوة مكافئة . لقد كانت الحرب حربا بين العرب فى ناحية وأمريكا واسرائيل فى ناحية أخرى ، أو باختصار عملى بين العرب وأمريكا .

ومن المحقق أن اسرائيل ستملأ الدنيا ضجيجا بانتصار لها جديد ، وستظاهرها فى ادعاءاتها القوى المعادية فى الغرب اذلالا للعرب وتحطيما لأسطورة القوة المصرية أو العربية . ولكنا نثق بغير حد أنها انما تمارس خداع الذات مرة أخرى ، ونثق بكل قوة أنه لولا التواطؤ الداعر من جانب الاستعمار لسحقت قوة اسرائيل الذاتية سحقا لا على أرض سيناء وانما على أرض فلسطين المحتلة حتى تل أبيب .

غير أن حساب الأرباح والخسائر لا يتم الا بالنقد الذاتى ، صريحا وشجاعا . هل أخطأنا فى المعركة ، وما هى الأخطاء تلك ؟ قد يقال اننا

ضيعنا أياما عشرة ثمينة كان العدو فيها يرتعد فرقا ، فى انهيار وانقسام وحيرة مهلكة . وقد يتساءل البعض كذلك عما اذا لم تكن استجابتنا للضغوط أو المناشدات سواء من الأعداء أو من الأصدقاء بألا نبدأ الهجوم فيصلا عكسيا فى المعركة . **فهل هذا النقد صحيح ؟**

ما أسهل — ولكن ما أسوأ — الحكمة بعد الواقعة . وهذا بالتحديد ما نرى . فالحقيقة أنه كان لابد من الانتظار فى الأيام العشرة لنرصد احتمالات التدخل ومداها . وأما تأجيل الهجوم مؤقتا فكان ضرورة لثلاث ، **أولا** ألا نعطى فرصة وحجة للعدو الأمريكى المتربص الذى يتلمس كل ذريعة للتدخل السافر ، **وثانيا** ألا نحرج الأصدقاء ، **وثالثا** ألا ننفر المحايدين وأصحاب المواقف الهامشية والأصوات العائمة . وعلى أية حال ، فأنى كان لنا أن نعرف بخبايا المؤامرة المبيتة ؟ وأهم من ذلك ، وسواء عجلنا بالهجوم أو أجلنا ، فقد كان العدوان الأمريكى الاجرامى آتيا فى صورة أو أخرى على أية حال . والواقع أن المرء كلما تمعن أحداث المعركة — بعد ما كشف — يكاد يصل الى نتيجة منطقية وهى أنه لم يكن فى الامكان الا ما كان ، وأنه اذا كان ثمة خطأ فهو خطيئة تدخل دولة عظمى جبانة غادرة عادية بالتحيز والتعصب وحدهما ، دون أن ينفى ذلك أمكان وقوع أخطاء أولية أو ثانوية من جانبنا لم تعلن بعد . ومهما يكن من أمر ، فان النصر ، هذا الذى كان أملا ضخما ففقدناه ، لن نسترجعه الا بعد أن نعى دروس النكسة ونرتفع الى متطلبات الموقف التاريخية ، وهذا ما ينقلنا الى الجانب التالى من دراستنا عما بعد المعركة .

الا أن سؤالا يفرض نفسه ، قبل هذا ، عن الاطار الأكبر للتواطؤ الأمريكى بالذات . ان عداء أمريكا وكراهيتها لنا كانا واضحين لسنين ، بل لعلها كانت فى الحقيقة فى حالة حرب سرية معنا . ولكن حقدها وحربها اللاأخلاقية وصلا الى المنتهى وافتضحا مع العدوان ، حين تحولت الحرب السرية الى حرب سافرة ولكنها مقنعة وغير معلنة . ولقد كنا نعرف تماما **أن أمريكا هى اسرائيل وأن اسرائيل هى أمريكا كما عبر بصدق ونفاذ ثاقب الرئيس عبد الناصر ، ولكننا لم نكن نتصور أن تكون أكثر صهيونية من اسرائيل ومن الصهيونية** . فلماذا كانت ؟

حماية أمريكا لبقاء اسرائيل انما هى مجرد خط فى مخطط وجزء من كل ، وان هى الا الجانب السلبى على ضراوته فى معركة كبرى أكثر ضراوة جانبها الايجابى هو القومية العربية بالتحديد .



ان هدف أمريكا الآن السيطرة على العالم جميعا واخضاعه لنفوذها لخلق أول امبراطورية كوكبية فى التاريخ الامبريالى وان يكن فى شكل غير مباشر هو الاستعمار الجديد . والعالم الثالث ، هشا ومتخلفا ، هو الهدف المباشر ، وقد تساقط بعضه بالفعل . **لكنها القومية العربية ، وعلى رأسها الجمهورية العربية المتحدة بالتحديد ، وعلى رأسها عبد الناصر بمزيد من التحديد ، هى الصخرة التى تتحطم عليها مسيرة الطغيان والجبروت الأمريكى .**

من هنا ذلك الحقد الرهيب وتلك الكراهية الرعناء التى وصلت الى حد الحرب غير المعلنة تبغى أن تجعل من المثل أمثولة ، والتى يضاعف منها تلك المفارقة التاريخية — المفهومة على ندرتها — من **أن بعض الدول الصغرى قد تملك زعماء أكبر منها ، بينما قد تملك بعض الدول العظمى زعماء أصغر منها** . فبينما ظفرت القومية العربية بزعيم فلتة تجسد فيه مائة مليون تجسدا قل مثيله وتكاد تحسدها عليه أغلب الشعوب ، رزئت أمريكا — والعالم معها — بوصولى محترف لا أخلاقى (باعتراف بعض الأمريكيين أنفسهم) ، ورث الحكم صدفة فى غفلة من الزمن ويشعر بمركب نقص ذاتى حوله الى طاغية عالمى متعجرف يطفح بالحقد والشراسة والتدمير كالثور فى متحف الخزف . (لاحظ أن الشر والسوء نالنا من أمريكا فى ادارات « الرؤساء بالوراثة » أى عن وفاة رئيس سابق ، ابتداء من ترومان الى جونسون ، وفى كل مرة اتخذ الشر شكلا يتعلق باسرائيل **بالتحديد**) .

ان الرأسمالية الأمريكية العاتية قطعت شوطا رهيبا نحو الفاشية المبطنة ، **بعد أن سيطرت عليها**

آلة وآلهة الحرب ، ولقد تحولت أمريكا على أيدى عصابات رعـــاة البقر وخاصة فرعون تكساس وسفاح العصر الى لعنة العالم الجديد والى تتار الغرب وونداال القرن العشرين ، بل لقد شبهها البعض بأنها سرطان العالم المعاصر . وقد أصبحت أمريكا العــدو الأكبر أو الأصيل للعـــرب ، أما اسرائيل المجرمة المباشرة فهى قاعدة أمريكية عسكرية كسائر القواعد ، الا أنها قاعدة بدرجة دولة وطاقمها جميعـــا من اليهود . ولن تزول القـــاعدة الا اذا كسر البغى والطغيان الأمريكى الحاقد المتعطش للقوة والدماء .

ولقد ظلت أمريكا تحتفظ بقواعدها العسكرية التى تطوق العـــرب من كل جانب وبأساطيلها ـ هذه ((**الانكشارية العائمة**)) ـ فى البحـــر المتوسط سنوات طوالا منذ الحـــرب الثانية **دون أن تستخدم اطلاقا الا ضـــد العرب حتى الآن ، وذلك أكثر من مرة : أزمة لبنان ١٩٥٨ ،** والعدوان الاجرامى الأخير ١٩٦٧ . بل ان كل جهاز الحرب الأطلنطى لم يستخدم لضرب شعبما مرتين فى عقد واحـــد الا فى العالم العربى . وقد وجب على العرب أن تدرك هذا كله وتتصرف على أساس أن الصراع مع أمريكا صراع حيـــاة أو موت ، وأن مقتل اسرائيل انما يكمن فى مواجهة أمريكا .

بين المعركة السياسية وحرب الثأر

ومعركة هى بالتأكيد ، بل انها هى الهدف والقمة للمعركة الحربية التى تمت ، مثلما هى خير ما يعرى تواطؤها ويكشف عنه فى ســفور مطلق . فالموقف الآن منذ وقف اطلاق النـــار يتلخص أساسا فى عمل من جانبنا لازالة آثار العدوان والعودة بالوضع الى ما كان قبل الحرب (ante bellum) ؛ وعمـــل مضـــاد من جانب معسكر العدو لتشريع وتثبيت نتائج العدوان أى فرض الأمر الواقع حسب الحـــالة الراهنة (storus quo) . وهـــذا مدار المعركة السياسية ومحور استراتيجيتها . وبعبارة اخرى ، فاذا كان هدف المعركة الحربية أن تكسب القتال ، فان هدف المعركة السياسية الآن أن تكسب الحرب .

فأما موقفنا نحن فواضـــح كالبديهيات : **لن نسمح للمعتدى بثمار العدوان** ، ولا تقبل ان يكافأ الغدر او المجرم على جرمه ، لا تنازل عن شبر من الأراضى العربية أو عن ذرة من الحقوق العربية ، ولهذا لابد من ادانة العدوان الصهيونى الاستعمارى وانسحاب القـــوات المعتدية فورا وبلا شرط الى ما وراء خطوط الهدنة كما كانت يوم ٤ يونيو أى خطوط ١٩٤٩ .

وقد جندت الديبلوماسية العـــربية كل أسلحتها وحشدتها لكسب هذه المعركة السياسية المريرة والمصيرية والتى لا شك ستكون ممطوطة مطولة . **ويمكن أن نحلل أسلحة الاستراتيجية العربية فى مجموعتين : قوى ضاغطة هى الأسلحة المعنوية أو الديبلوماسية ، وقوى ضـــاربة هى الأسلحة المادية أو الاقتصادية .**

فعن الأولى ، من الواضح أن من أبرز نتائج العدوان الثلاثى الجديد حقيقتين على جانب كبير من الخطورة : **وحـــدة العرب** ـ كل العرب ـ شعوبا وحكومات الى حد لم تعرفه من قبل فى الواقع ، اذ تغلبت الوحدة القومية ووحدة المصير والكيان فى وجه الخطر الخارجى الاجرامى على كل الخلافات المحلية الثانوية . فبادرت الدول العربية الى قطع علاقاتها مع دولتى التواطؤ . النتيجة الثانية **اقتناع السواد الأعظم من شعوب العالم ودوله بعدالة قضية العـــرب المصيرية ،** ووقوفها ضد العدوان . فبادرت دول المجموعة الشرقية وبعض الدول الافريقية الى قطع علاقاتها مع اسرائيل ، كما نددت وكثير غـــيرها بدولتى التواطؤ . وتعمل الديبلوماسية العـــربية الآن بالاشتراك مع جبهة عريضة من الجهود الصديقة فى العالم الثالث والدول الشرقية والرأى العام العالمى الحر . وذلك لا شك من الضواغط المؤثرة سياسيا .



أما الأسلحة المادية أو الاقتصادية التى شرعتها الدول العربية كعقوبات للتواطؤ والعدوان فتتلخص فى ثلاث هى **البترول ثم القناة ثم مصالح الأعداء المحلية** . ولقد قطع تدفق البترول بالفعل وعلى مستوى العالم العربى كله عن دولتى التواطؤ ، كما أغلقت القناة فى وجه الملاحة ، ومنعت كثير من الدول العربية التجارة مع الأعداء وحجبت عنهم كثيرا من نشاطاتهم الاقتصادية فيها ، وربما سحبت أرصدتها الضخمة من بنوكها . والنقطة الأساسية فى هذه الأسلحة الثقيلة أن فاعليتها رهن باجماع العرب ووحدتهم أولا حتى لا يكون تسرب أو تسلل ، ثم هى رهن بالصمود الطويل المدى ثانيا لأنها أسلحة بطيئة أساسا وحتى يكون خنق العدو اقتصاديا خنقا تاما . ولا شك أن هذا ينتظم تضحيات وصعوبات هامة بالنسبة للدول العربية ، وهذا بالدقة ما سيحاول العدو أن ينفذ منه لتفتيت وحدة الموقف والعمل العربى أو لتمييع فاعلية العقوبات بطرق ملتوية أو التحايل خلسة عن طريق طرف ثالث ... الخ ... ولكن ما أهون كل تضحية مادية واقتصادية فى سبيل الكيان والوجود ذاته ، وليس صحيحا أن قطع البترول سلاح ذو حدين سواء فى المدى القصير أو الطويل ، وأبعد منه عن الصحة ما بدأ الاستعمار يشيعه بخبث لتحطيم المقاومة العربية من أنه سلاح ((**انتحارى**)) .

لا شك اذن أن هذه جميعا يمكن أن تكون أسلحة قاتلة للأعداء ويمكن أن ترغمهم على الضغط على عميلتهم اسرائيل للانسحاب الى خطوط الهدنة : **فلا بترول ولا قناة ولا تجارة حتى تنسحب اسرائيل** . ومع ذلك فينبغى أن ندرك متتالية أساسية فى فاعلية هذه الأسلحة الاستراتيجية . فهى أولا لا تأثير لها مباشرة على اسرائيل ولا علاقة لها بها فى ذاتها . وثانيا فان وقعها على أمريكا التى تملك زمام اسرائيل محدود غير مؤثر لما تملك من انتاج بترولى ضخم ولوقوعها فى العالم الجديد بعيدا عن مجال قناة السويس . أما الضربة الحقيقية والقصوى فتقع ، أخيرا ، على بريطانيا حيث تعيش على بترول العرب وقناة العرب ، ولكن بريطانيا ذنب فى الأمر كله ولا تملك من أمر اسرائيل شيئا حاسما .

ذلك موقفنا وتلك أسلحتنا ، أما معسكر العدو فهدفه المباشر فى كلمة واحدة هو التوسع الاقليمى ، وذلك بمنطق الأمر الواقع وقوة العدوان ، ليس فقط ما كان منه وما هو كائن بل وبما يهدد بأن يكون . **فليس من الصدفة أن أعلنت اسرائيل بعد المعركة تواً أنها تفكر فى انتاج قنبلتها الذرية نهائيا** . فما هذا التلويح والتوقيت الا مزيد من الارهاب والتهديد والابتزاز للعرب لاثارة المزيد من الذعر والتخلخل بينهم .

وتتوهم اسرائيل وخالقوها أنها قد حققت مرحلة من أحلامها الاستعمارية فى امبراطورية صهيونية توسعية ، وأنها اذا ضمت الأراضى التى اغتصبتها فى عدوانها الأخير فانها تحقق لنفسها ((**اسرائيل الوسطى**)) خطوة على الطريق من ((**اسرائيل الصغرى**)) ــ كما تسمى نفسها حاليا ــ الى ((**اسرائيل الكبرى**)) كما تسمى حلمها الشرير من النيل الى الفرات .

وتتزعم الولايات المتحدة حملة دبلوماسية عالمية ضارية لحساب ربيبتها العميلة ، وتحاول أن تفرض مساومة اقليمية بين الحق العربى والعدوان الصهيونى . ويمكن أن نلخص استراتيجية هذه المساومة فى أنها تبدأ بالمزايدة وتنتهى بالمناقصة ، وبهذا تمر بين الطرفين فى عدة مراحل تكتيكية . فالمرحلة الأولى تبدت فى شلها التام لمجلس الأمن بالمناورات المعيبة المبتذلة فى واجبه من ادانة العدوان وتصفية آثاره .

وفى ظل هذه المرحلة وجدنا قمة المزايدة حين انطلقت الأصوات الحاقدة التى تقطر غلا على العرب من شيوخ الولايات الى أشباح الساسة الموتورين فى بريطانيا وأوربا ، عدا زعماء العصابة الاسرائيلية أنفسهم بالطبع ، انطلقت تطالب فعلا باعادة تخطيط حدود اسرائيل على أساس التوسع والاغتصاب الجديد بزعم الحقائق الواقعية الراهنة ، وبحجة ضمان أمن اسرائيل والسلام فى المنطقة (كذا !) . ومعنى هذا ضم شريحة من جنوب سوريا ، ثم الضفة الغربية من الأردن ، ثم غزة وسيناء ، هذا فضلا عن حق المرور لا فى خليج العقبة ومضيق تيران فحسب بل وعبر قناة السويس كذلك (كذا !) .

غير أن هذه الأوهام السفيهة المجنونة تبددت فى المرحلة الثانية حين انتقلت القضية الى الجمعية العامة للأمم المتحدة . ففى مواجهة الضغوط العالمية ضد العدوان ، بدأت المناقصة . ولم تتبد حتى هذه اللحظة مدار هذه المرحلة أو ما بعدها ، وان بدأت تلوح بعض مساوماتها **وهى تحويل الهدنة بين العرب واسرائيل الى صلح دائم ــ وهو حلم الاستعمار القديم** الذى يتوهم ارغام العرب على المفاوضة المباشرة مع اسرائيل ثم الاعتراف بها . والمفروض الآن فى مقابل هذا الاعتراف أن تنسحب اسرائيل عما اغتصبته فى العدوان الأخير الى ((حدود)) الهدنة ، ولكنها بهذا الانسحاب تشترى شرعية كيانها الى الأبد وضمان وجودها ،

الأمر الذى يضمن ضمنا حرية مرورها فى خليج العقبة بل وفى قناة السويس !

وقد كشف عن مرامى هذه المساومة اعلان رئيس الولايات المتحدة أن الدول المعنية فى الشرق الأوسط التى ستقبل اقرار سلام دائم ستحصل أو هى التى ستحصل على مساعدات اقتصادية أمريكية . كما ردد دعوة الصلح والاعتراف ، ثمنا لانسحاب العدوان ، قـــادة بريطانيا فى نفس الوقت . كذلك فقـــد بدأت أعراض مؤامرة خسيسة جديدة . فبعد أن ظلت أمريكا تدعى الحق ــ متطفلة ــ فى رفض أى تغيير فى الحدود الاقليمية فى الشرق الأوسط وتفرض لنفســها حقا مزعوما فى التدخل لتنفذ ذلك بالقوة ، فان الملاحظ بعد المعركة التوسعية الاسرائيلية الأخيرة أنها كفت عن ترديد النغمة القديمة ، توطئـــة لفرض الحدود الجديدة لا شك . ومعنى هـــذا ببساطة أنها انما كانت تحمى حـــدود اسرائيل ما دامت مهددة وذلك تحت زعم حماية حـــدود العرب أيضا ، ولكنها تشجع وتحمى توسع الأولى اذا وقع ..

وأيا ما كانت أو ستكون مراحل المناقصـــة التالية ، فلعلها ستتقلص فى نهـــاية المطاف الى شرط أساسى هو ضمان حرية مرور اسرائيل فى مضيق تيران ، الى جانب بعض شروط ثانوية كضمان منع عمليات الفدائيين على الحـــدود أو عودة قوات الطوارىء الدولية .. الخ ، وعندها ستعود المناورات الاستعمارية الى مشاريع تدويل خليج العقبة ، أو بالأحرى وبالتحديد تهويده ، على نحو ما دارت بوادر الأزمة .

ونحن نشك فى أن اسرائيل ستقبل حدا أدنى من هذا ، بل نشك أصلا فى أن تصل اليه قبولا أو بالضغط . نقول هذا لسبب بسيط ولكنه قاطع ، فالأزمة التى فجرت الموقف الى درجة الحرب انما بدأت أصلا بمنع اسرائيل من المرور فى المضيق ، ولو قد كانت على استعداد لأن تقبل بذلك لما قبلت بمخاطرة الحـــرب فى وقت كان الموقف الحربى فى غير صالحها ، فكيف وهى ترى نفسها ــ بغض النظر عن التواطؤ ــ تضع أيديها الآن لا على المضيق وحده بل على أراض عربية حوله ؟ هل من المتصـــور ان تقبل اسرائيل ــ ودعك من حقدها الصهيونى البشع وكراهيتها الحيوانية للعرب وأطماعها المتوحشة فيهم ــ أن تخسر المعركة السياسية وقد كسبت لها المعركة العسكرية ؟ وبالفعل فقد حملت الأنباء ، بعد أن تم كتابة هذا ، اعلان اسرائيل عدم الالتزام بأى قـــرار بالانسحاب لتقطع الطريق على الضغط والعمل السياسى قبل أن يبدآ .. وهذا ان اتفق مع توقعنا ، فانه قد لا يغير من المراحل التى ستمر بها المعركة السياسية غالبا .

ومن الناحية الأخـــرى ، فقد ذهبت مصر والعرب الى الحرب لاستعادة حقـــوق السيادة البحتة على مياهها الاقليمية ، وهى ليست على استعداد لأن تفرط فى ذرة من رمالها أو مياهها ، ولن تقبل أن يكون العدوان تبريرا للسرقة وأن يكتسب الاغتصاب شرعية أى شرعية . وهى ان فعلت ، فمعنى ذلك أنها خسرت المعركة العسكرية والسياسية وقبلت بذلك ، وهذا محال بالطبع .

من هنا فنحن نرى أن الاحتمال الغالب ان اسرائيل مهما أدينت وطولبت بالانسحاب من قبل الأمم المتحدة ، فلن تمتثل ــ متى فعلت ؟ ! ــ ولن تنسحب : انها هناك بالفعل والقوة ، وعلى من يريد أن يخرجها بالقوة .. ونخرج من هذا بأن **المعـــركة السياسية لن نكسبها عـــلى الأرجح بالأسلحة الدبلوماسية أو الضغوط الاقتصادية ، وانما بمعركة عسكرية جديدة نكسبها . المعركة السياسية لن تعدو أن تكون غالبا ، جمـــلة اعتراضية بين معركتين حربيتين ..** انتهـــاء متشائم ربما ، ولكنه واقعى فيما نظن ، وأسلم مغبة للأمل والعمل العربى .

المعركة الثأرية

جولة ثانية اذن هى وحدها المصحح الأخير والوثيق للجولة الأولى . واذا كان ((**هذا ليس وقتا للحـــزن ولكن للعمل**)) ، فذاك هو المعنى الوحيد للعمل ــ والوقت الوحيد أيضا . نريد أن نقول ان فترة المبارزات السياسية فى الأمم المتحدة ، التى قد تطول الى شهور ، هى بعينها وبالضبط فترة الاستعداد المصمم ، المطلق ، الصامت ، لمعركة مسلحة جديدة قد ندعى اليها فى أى وقت وقد تكون أصعب منالا وأســـوأ ظروفا ، وبالتأكيد أقل طموحا وأهدافا ، من الجولة الأولى ، ولكنها ضمان شرطى لاسترداد الحق العربى المستباح فضلا عن أنها الآن حيوية للروح المعنوية العربية وضرورة للنضال والهيبة معـــا .

فمما لا شك فيه أن العدوان الثلاثى الدنىء قد نجح ــ ولكن مؤقتـــا ــ فى تقليص أهدافنا النضالية من تحرير الأرض السليبة الى تحرير الأرض المفقودة . ولعل هذا هو الهدف الممكن موضوعيا ومرحليا لأى جولة أخـــرى مباشرة .



لا تفرقة عنصرية
للفنان
أحمد نوار

أما بعدها فذلك أمر آخر يحتاج الى اعادة تخطيط وتفكير وتوجيه جذرية وشاملة ليس ها هنا مجالها الآن . فاذا ما قبلنا هذا المنطق من حيث المبدأ ، فثمة كثير من الاعتبارات والمناقشات والتقييمات في كل المجالات الاقتصادية والعربية والحربية تحتاج الى أن توضع موضع النظر ، ومدارها جميعا كيف ينهض جريح من وسط ركام ، ولا يمكن أن نعرض لها هنا الا عابرين .

فعلى المستوى الاقتصادى ، ومع تقديرنا التام للصعوبات والخسائر التى ترتبت وستترتب على العدوان ، **فان من الضرورى أن يعاد توجيه اقتصادنا القومى ليكون فى خدمة المعركة** العسكرية الثأرية أولا وأخيرا . لابد فى كلمة موجزة من **اقتصاد حرب ، وتخطيط حرب ، وميزانية حرب ،** تدور جميعا حول محور أساسى من التقشف ، والتقشف القاسى اذا لزم ، والقبول بالتضحيات والتنازلات وشد الأحزمة على مستوى الشعب والفرد ، مع الحد الأقصى من العمل ومضاعفة الانتاج . اقتصاد وتخطيط وبرنامج شعاره القائد : **الكرامة فوق الحياة ذاتها ، ودولة القوة قبل دولة الرفاهية ، ومجتمع الثأر قبل مجتمع الخدمات .**

ومن هذا المنطق يعاد ترتيب الأولويات ليأتى **التسلح والانتاج الحربى فى الصدارة** ، ثم الخطوط الاستراتيجية فى الانتاج الصناعى والزراعى ، بينما يتم تقليص وتقليم الخدمات الى الحد الأدنى الممكن واختزال كل كمالية أو ترف وتأجيل كل ما ليس عاجلا أو ضروريا . ونحن لا نشك لحظة فى أن التنمية الاقتصادية ، والخدمات الاشتراكية ، والرفاهية الاجتماعية ، كلها مطلب قومى عزيز ، ولكن من المؤكد أن الوجود والكيان والمصير تأتى فوق الجميع . ثم ان تلك الأهداف الغالية ليست ملغاة بل مؤجلة ، فالبرنامج كله موقوت عابر ريثما يتم النصر على العدو المحتل . ان هذا وقت البذل والانضباط ، ونخشى أن نقول اننا لم نعش بعد حقا على مستوى المعركة وعيا وتكريسا وعطاء .

أما على المستوى العربى فقد بات من الضرورى أن تتوارى الخلافات ، أيا كانت أصولها او دلالاتها ، أمام الخطر الجاثم ، لا سيما وقد



فرضت المعركة بالفعل وحدة الموقف الفورية على قادة العرب . لقد أدرك الجميع بصورة درامية ونهائية أننا لا نواجه اسرائيل ولكن أمريكا بكل حقدها ومقتها وبغيها ، نواجه أكبر حلف للتعصب والكراهية فى هذا العصر ، نواجه مفترق طرق عنوانه أن نكون أو أن لا نكون . الوجود القومى لا النظم الاجتماعية هى اليوم التى تتعرض للاختبار والتحدى . واذن فلا يجوز مثلا أن تبقى مشكلة كاليمن ، بل لابد من الاعتراف بالجمهورية وتأمينها فورا وبلا تحفظ .

لابد اذن من **وحده الصف ووحدة الهدف ووحدة العمل** ، بل لابد من ((**وحدة حرب**)) فى هذه المرحلة تقوم على وعاء غربى مشترك يشمل كل الدول العربية محاربة وغير محاربة لتمويل التسليح والمعركة بسخاء مطلق وبلا حدود ، وتنسق وتنفذ بكل دقة وصمود خطط الحرب الاقتصادية من **مقاطعة تجارية ووقف بترول وسحب أرصدة ومصادرة مصالح مادية وتصفية قواعد أجنبية** .. الخ . وليكن الشعار فى هذا كله ما قاله الرئيس عبد الناصر أخيرا : ((ان من الضمانات الأولية اعادة توجيه المصالح العربية فى خدمة الحق العربى)) ، ((وأن الأمر الآن يقتضى كلمة موحدة تسمع من الأمة العربية كلها)) .

وثمة هنا نقطة أو اثنتان قد تقبلان الاختلاف فى هذه المرحلة الموقوتة : فقد يرى البعض أن الوحدة السياسية على مستوى أو آخر دستوريا أو جغرافيا مطلب ضرورى لضمان وحدة العمل الحربى العربى ، وقد لا يرى آخرون ذلك فى المدى العاجل . وبالمثل ، هناك من يعتقد أن وقف البترول عن الأعداء قد لا يكون رادعا لخطر التدخل الاستعمارى المسلح مرة ثانية ، وأن التأميم وحده هو الذى يمكن أن يصيب أمريكا بالذات . ولكن البعض يرى أن التأميم عملية أضخم من امكانيات العرب فى الوقت الحالى وقد يخلق من المشكلات أكثر مما يحل . وبين الاتجاهين اقتراح **بتأميم حصص الأعداء فى البترول** مع تحويلها لمدة محدودة ــ ٥ الى ١٠ سنوات مثلا ، وبشروط جديدة مقيدة ــ الى دول صديقة كفرنسا ، ليس فقط لضمان الخبرة والانتاج والتسويق ولكن أيضا لنثبت أن صداقة العرب لا تقل قيمة وخطرا عن عدائهم .

هذا عن ضرورات العمل على المستوى الاقتصادى والعربى كاطار وخلفية لمعركة الثأر المنتظرة أو المحتملة . أما عن المجال العسكرى نفسه **فالمفهوم أن جزءا هاما من سلاحنا الجوى ــ نصفه أو زد عليه قليلا ــ قد نجا من غدر بيرل هاربر الجديد** ، وأنه ما امتنع عن دخول المعركة بعد ذلك الا لتدمير المطارات ، وأهم من هذا جميعا **أن قوة الرجال من الطيارين ، وهى أثمن وأخطر ما فى السلاح الجوى بالذات ، لم تمس بسوء خطير** . ومن ثم فبعد اصلاح المطارات ــ وهو أمر هين نسبيا ــ يكمن الحل فى تعويض خسائر الطائرات ثم مضاعفتها بالتوسع والنمو .

وهنا يأتى دور الأصدقاء فى الشرق ، وهو التزام أصبح أكثر من أدبى بعد أن حدث ما حدث . والمفهوم أن هذا قد تقرر بالفعل وبالوعى كله فى مؤتمر زعماء الدول الشيوعية الأخير . وهنا يجب أن تكون اعادة التسليح على أسس جديدة تماما من حيث الكم والكيف بحيث لتناسب مع الأخطار الصاعدة وبمقياس يتكافأ مع أبعاد التدخل المتواطىء على نحو ما كشفت الجولة الماضية . كما ينبغى أن تكون أسس الدفع جديدة تماما هى الأخرى ، كلها تسهيلات وأغلبها بالأجل البعيد جدا .

ومثل هذا يقال عن القوات المدرعة ، حيث يفهم **أن الخسائر كانت فى العتاد قبل أن تكون فى الرجال . وواضح من هذا كله أن اعادة بناء القوة المسلحة** يمكن بالعزم والاصرار أن يطفر فى شهور . وباختصار فان المطلوب أن تتحول مصر الى ثكنة عسكرية أو ترسانة مسلحة بأسرع ما يمكن وكما لم تكن من قبل ، مع تلافى نقاط الضعف أو عدم الاستعداد التى كشفت عنها

الجولة الماضية سواء فى الانذار أو مكافحة التجسس ، ولكن أساسا وقبل كل شىء مع تلافى « دفاعية » تلك الجولة التى استدرجنا اليها بالتغرير والمخاتلة .

ونقصد بهذا أن نضمن عنصرين جوهريين : الهجوم والمباغتة . ففى اطار من السرية المطلقة ، نتكتم تماما توقيت الهجوم ، ونكرر فى العدو ما حدث لنا تماما فى سيناء . فموقف العدو الآن فى سيناء يشبه الى حد ما موقفنا قبل العدوان حيث قواته موزعة أو محتشدة فيها . فاذا أمكن بغارة جوية جبارة مباغتة ، على غرار ما فعل العدو فى بداية الجولة الأولى وبنفس القوة ، تغطى مطاراته دفعة واحدة فى وقت واحد فى سيناء واسرائيل ، اذا أمكن تجريد العدو من غطائه الجوى ، فقد وقعت قواته البرية فى سيناء فى مصيدة ــ بل فى مقبرة هذه المرة ــ كالتى أرادها من قبل لنا ، ويمكن ابادتها تماما . وعلى الجبهة السورية والأردنية وفى نفس اللحظة ، يتم هجوم مماثل . وبهذا يتم استعادة الأراضى العربية بنفس الاستراتيجية التى فقدت بها ، أو بالأحرى بنسخة مقلوبة أو بصورة معكوسة .

ومن شأن مثل هذه الحرب الخاطفة المباغتة أن تسبق بفترة قصيرة ولكنها ثمينة احتمالات تكرار التدخل المعادى ، التى قد تكون وقد لا تكون فى ضخامة أو حتمية التدخل السابق نظرا لاختلاف أهداف القتال هذه المرة . ولكن المهم على أية حال أنه لم يعد هناك مفر للأصدقاء الكبار من أن يدركوا جيدا ــ وقد أدركوا بالفعل ــ أن أى تدخل جديد ينبغى أن يجابه بتدخل مضاد . وعلى الأقل فان هناك من أشكال التدخل المضاد ما لا يدخل تحت باب التصادم الرسمى ، تماما على نحو ما فعلت أمريكا فى تواطؤها الغادر ، فيمكن أن تقوم طائرات الأصدقاء بحماية أجوائنا بمظلة كثيفة فى الوقت الذى تتفرغ فيه طائراتنا للهجوم على العدو .

نقول هذا ليس فقط لأن المعركة لم تعد بين العرب واسرائيل وانما بين العرب وأمريكا ، ولا لأن أمريكا أعلنت بجلاء له مغزاه أن نتيجة المعركة السابقة « **انتصار للغرب** » ، وانما كذلك لأن انكسار العالم العربى هو انكسار لطليعة وقيادة العالم الثالث ، وسقوط العالم الثالث فى يد « العالم الأول » ليس الا الخطوة الأولى لحصار وتطويق « العالم الثانى » وضربه والعودة به الى نمط وتوازن ١٩٤٥ .

ان شراء « **التعايش السلمى** » بأى ثمن لوضع نهاية للحرب الباردة ــ هكذا ينبغى أن يدرك ، وقد أدرك ، الأصدقاء الكبار ــ يتحول وما ينبغى له ، فى كل العالم الى « **تعايش استسلامى** » لن يفيقوا عليه الا وقد تحولت الحرب الباردة الى حرب ساخنة مفروضة عليهم عدوانا أو دفاعا . ان التعايش السلمى لا يمكن أن يعنى أن تشل يد أحد الطرفين لينطلق الآخر استعماريا معربدا فى العالم ليعيده منطقة نفوذ له ، ولا يمكن أن يعنى العودة الى نمط القرن التاسع عشر . وهذا الطرف على أية حال لا يفعل ذلك الا ليحكم ضرب وتحطيم الطرف الآخر فى نهاية المطاف وكهدف أساسى .

ان التعايش السلمى بالنسبة للولايات المتحدة ليس فى صميمه الا تكتيكا مرحليا ــ على طوله ــ لتدمير المعسكر الآخر . وكل انتصار غادر يترك له ليفلت به انما يدنيه من ذلك الهدف ، وليس اسقاط المقاومة العربية الا خطوة على الطريق الى رقاب الأصدقاء الكبار . والتدخل المضاد من جانب هؤلاء الأصدقاء فى وجه أى تدخل أمريكى جديد انما هو دفاع عن النفس مثلما هو دفاع عن الغير . ومن حسن الحظ أنهم قد عادوا فحددوا موقفهم وعملهم بوضوح مدرك وتصميم مخلص ، حيث أعلن رئيس وزراء الاتحاد السوفيتى فى الأمم المتحدة عدم انسحاب العدوان الاسرائيلى يعنى تجدد النزاع المسلح ، وأن « تجدد النزاع المسلح فى الشرق الأوسط قد يؤدى الى حرب نووية » .

وبعد ...

وبعد ، فان المعركة مستمرة ، والجولة الثانية آتية على الأرجح ، وعلينا أن نعيش روح الحرب بنفسية الحرب وعقلية الحرب . وغدا سترغم اسرائيل على أن ترتد الى قوقعتها ، وبعد غد ستسحق داخل قوقعتها بالدم والنار والحديد العربى ورغم كل طغيان الامبريالية الأمريكية السفاحة وتآمر قوى الشر والعدوان العالمى .

ان جرحنا ثخين ــ ولكنه ليس بقاتل ، والصدمة شديدة ــ ولكنها غير صاعقة . وان أمة تبلغ المائة مليون وتملك الوطن الذى نملك بماضيه وموقعه وموارده لا يمكن أن تموت بمثلهما ، وليس فينا مكان لانهزامية أو انهزاميين . بل ان أمة تبلغ المائة مليون وتملك الوطن الذى نملك بماضيه وموقعه وموارده لتكون حقا غير جديرة بالحياة ــ ولنقلها بصراحة وبغير خداع للنفس ــ اذا لم تعش للثأر وللثأر وحده وان لم تعش لتمحو العار وتسترد الحق المقدس . أو كما عبر الرئيس الجزائرى « **وليحكم علينا التاريخ كخونة اذا قبلنا هذه النكسة** » .

يونيو ١٩٦٧ **جمال حمدان**

● لقد تجاورت في مجتمعنا اضداد ، نستطيع على وجه التعميم والاجمال أن نقول انها أضداد استقطبتها حياة الريف في ناحية ، وحياة المدن أو قل حيــاة القاهرة في ناحية أخرى ، ففي الريف بلغ من الناس استسلامهم للخرافة حدا أقصى ، وفي القــاهرة بلغت النزعة العقلانية بائمة الفكر شوطا بعيدا .

● وهل نخطىء اذا قلنا ان ثورة ١٩٥٢ ان هي في صميمها الا ثورة أريد بها أن تغير من أوضاع الحياة المادية تغييرا من شأنه أن يزيد من سرعة نشاطها لتلحق بالحياة الفكرية ، حتى اذا ما توازيا ، ســـار المجتمع بعدئذ في تكامله سيرا فيه اتزان بين الرأس والبدن ؟ .

حياتنا بين الأمس واليوم

١

ولدت في أوائل هذا القرن ، قبل أن فجعت البلاد في دنشواي بعام واحد ؛ ولما اكتمل لي الوعي بالدنيا وأحداثها ، كان قد انقضى من القـــرن ثلاثة عقود ؛ كنت قبلها أسمع عن أقطار الأرض البعيدة ، وكأنني أسمع عن عالم من ضـباب ، وأسمع عن جسام الحوادث في وطني ، فأفهم الجمل مفككة متناثرة ، ولكني لا أكون لنفسي منها قصة مفهومة .

أما دنياي القريبة مني ، والتي ألفتها حولي ، فقد كانت بسيطة الى حد السذاجة ، أعقـــد ما فيها هي الكتب التي صادفتني فطالعتها ، والتي حدث أن كانت في مجموعها أميل الى ((**الأفكار**)) المجردة التي تعرت عن دم الحياة ولحمها ؛ ومن هنا كانت الفجوة سحيقة بين ساعات أقضيها داخل الكتاب وســـــاعات أقضيها خارجه ؛ وليس بي حــــاجة هنا الى القول بأنني عشت أربعين سنة في بيت لم يعرف جهازا واحدا من أجهزة الحضارة الحديثة ، اما لأنها لم تكن قد وجدت بعد ، واما لأنني كنت لا امـــلك ثمن اقتنائها ، فلا راديو ، ولا تليفزيون ، ولا ثلاجة ، بل ولا النور الكهربائي استخدمته خلال سنوات طويلة من حياتي ؛ وكان أول فلم سنمائي شهدته هو فلم ((**سفينة العرض**)) ــ في أوائل الثلاثينات ــ واني لأذكر الآن كيف خرجت من شهوده ذاهلا لهذا العالم العجيب الذي لم أفتح أبوابه قبـل ذلك ؛ حتى التلفون لم يدخل بيتي الا بعد أن



دكتور زكى نجيب محمود

انقضى من القرن نصفه ، وبدأ نصفه الثانى .

لم يكن غريبا على عندئذ أن ألتقى مع الوف الناس من رجال ونساء ، فلا أجد بينهم الا قلة قليلة جدا أصابت شيئا من التعليم ، وخصوصا فى عالم النساء ، ولذلك كان أول فرض يرد على الخاطر بالنسبة الى أى امرأة تربطك معها روابط الحديث أو المعاملة ، أنها تجهل القراءة والكتابة ، فاذا كان الأمر بينكما يقتضى توقيعها ، توقعت منها أن تخرج ختمها لتختم ، أو أن تعد ابهامها لتبصم ؛ حتى لقد كان من المفارقات التى تلفت النظر أن ترى سيدة وفى يدها جريدة أو كتاب ، ودع عنك أن ترى سيدة وعلى وجهها منظار ؛ وكنت تحس عن الفئة القليلة المتعلمة ، أنها كنقطة الزيت فى قدح الماء ، لا تندمج فيه مهما تحركت فى أرجائه ، كأنما تلك الفئة من أمتها عنصر أجنبى دخيل .

ولم يكن غريبا على أن أجد ألوف الناس من رجال ونساء ، يولدون ويعيشون ويموتون فى مكان واحد ، كأنهم نبات ينمو ويذبل وهو فى موضعه ؛ كانت الأكثرية العظمى من أهل القرية تسمع عن العواصم القريبة منهم ، وكأنهم يسمعون حكايات من ألف ليلة وليلة تروى لهم عن الهند والسند ؛ ولا يدخل القرية رجل من المدينة — وهم يعرفونه من ثيابه — حتى يتجمع الغلمان يرقبونه من بعيد بنظرات متطلعة ، ويطل النساء من نوافذ الدور وأبوابها ، مسدلات على الوجوه

أغطية تحجب منها شيئا وتترك شيئا للرؤية ؛ واذا لم يكن فى متناول احداهن غطاء ، رفعت احدى ذراعيها على وجهها لتؤدى لها ما يؤديه الغطاء.

كنت اذا ذهبت الى القرية خلال أشهر الصيف ، لا البث أن آدخل مع الناس هناك فى ضروب من الحديث ، لم افهمها كل الفهم ، ولم اجهلها كل الجهل ؛ هى ضروب من الحديث تكثر فيها كلمات ((**الحجز**)) و ((**البروتستو**)) و ((**الحضر**)) و ((**البورصة**)) و ((**البنك**)) و ((**الخواجة**)) ؛ ولم يكن للناس من حديث فى أواخر الصيف الا عن أسعار القطن ، ترتفع وتنخفض لأسباب مجهولة ، فتسرى موجة من الفرح أو موجة من الحزن ؛ وكان الشعور العام هو ان تلك الأسعار الصاعدة الهابطة ، هى ضربات القدر ، تأتى من حيث لا تدرى كيف جاءت ؛ وحدث ذات مساء ، وجمع من الرجال يسمرون وهم جلوس على « دكتين » متقابلتين أمام دكان البقال ، أن سأل سائل وهو جاد : **من ذا الذى يرفع هذه الأسعار يوما ويخفضها يوما ؟** وأجاب مجيب وهو جاد أيضا ، فقال : **لقد سمعت أن هاتفا من السماء يهبط ساعة الفجر ، يعلن فى همس غير مسموع بما يقرر أسعار اليوم ؛** ولم يعترض أحد على الجواب .

وكان مألوفا غاية الالف ، أن تسمع عن أحد الموسرين ، أنه أفلس بين يوم وليلة ، لأن الأمور تتحرك بأصابع العفاريت الخافية عن الأبصار ؛ فترى آثارها المفاجئة ولا ترى محركاتها ؛ وكان من أعقد الألغاز التى حيرتنى فترة طويلة من مرحلة الشباب ، تلك الحالات الكثيرة ، التى كان يقترن فيها موت رب الأسرة بخراب أسرته ودمارها ، من بيع وتبديد وافلاس ؛ ولم يكن من باب اللغو فى الحديث أن تجرى السنة الناس بهذه العبارة التى تقول انه « موت وخراب للديار » ، لكثرة ما اقترن الحادثان وكأنهما علة ومعلول ؛ وكذلك كان مما له مغزى حقيقى من واقع الحياة ، أن يطلب الرجل « الستر » فى حياته ، كأنما هو على يقين أن هذا الستر سينكشف ذات يوم عن خواء ، واذن فالدعاء الى الله هو أن يجىء ذلك اليوم بعد وفاته .

لم أكن واسع المعرفة بالزراعة وحياة المزارعين – **من ملاك الأرض أو مستأجريها** – لكن المعرفة القليلة التى حصلتها من تتبع الحياة واطوارها فى بعض من عرفتهم ، كانت كافية لرسم صورة تقريبية لتلك الحياة كيف يجرى تيارها وكيف تتعاقب أطوارها ؛ فقد كان الشيخ .. (وهذا مثل حقيقى بقيت لى منه ذكريات) يملك نحو عشرة أفدنة ملكا خاصا – (وتلك هى احسن الحالات ، فلا هو بمستأجر عليه أن يدفع الايجار من محصوله ، ولا هو مدين – أول الأمر – مطالب بدفع فوائد الدين من محصوله) – وكانت حياته أول أمرها تجرى بين يديه عسلا ولبنا ؛ لكن الأعوام لم تمهله الا قليلا ، حتى فاجأته بعيال من زوجتيه ، بلغت عدتهم عشرة بين بنين وبنات ؛ وأقول ((**فاجأته**)) لأنه كان يبدو على كر الأعوام ، كأنه على غير وعى بتكاثر نسله ؛ ثم أراد له الله عند المفاجأة بهذا العبء الثقيل ، أن تزداد فداحة العبء بمرض أصابه ، تطلب منه السفر المتصل الى المنصورة حينا ، والى القاهرة حينا ؛ فأخذت حصيلة أرضه تعجز عن الوفاء بعيش عياله ونفقات علاجه ؛ فكان لا مناص من اقتراض على المحصول قبل مجيئه ؛ والقرض لا يكون الا بفائدة مرتفعة ؛ ويجىء وقت المحصول ، ويجىء معه صاحب القرض ، فالأرجح أن يقدم له محصول عينى لقاء ماله ، وهنا تكون الخطوة الثانية من الغبن الفادح ، اذ يغلب أن يأخذ الدائن ما يأخذه من ناتج الأرض بثمن قليل ؛ بحيث لا يبقى لصاحب الأرض الا نزر يسير من ناتج أرضه ، ونزر أيسر منه من مال سائل ؛ ويجىء العام التالى ، فتزداد الحاجة الى القروض ، لا من أجل عياله وعلاجه فقط ، بل فوق ذلك من أجل الانفاق على الأرض لفلاحتها ؛ لكن صاحب المال هذه المرة ، لا يكفيه أن يقرض ماله على محصول الأرض ، لأن ذلك قد لا يكفى ؛ واذن فلابد من رهن جزء من الأرض ضمانا للدين ؛ ويحدث بالفعل أن يعجز الرجل عن سداد دينه ، فتذهب القطعة المرهونة من أرضه ؛ وهكذا دواليك على مر عدد قليل من السنين ، ثم تزداد العلة بالرجل ويموت ، فيقترن موته باجتماع الدائنين لتصفية ما تركه لأولاده ، **فاذا الباقى لأولاده صفر من الأرض ، وبقية من الديون** ؛ ومع ذلك كله ، فقد عاش الرجل « مستورا » – فى عرف الناس – لم ينكشف عنه الستر الا بعد موته ، فكان العرى والجوع نصيب أبنائه من بعده .

تلك كانت حياة الزارع ، فى حالات ليست هى أسوأ الحالات ، فلا عجب – حين ضاقت الضائقة فى الثلاثينات الأولى – أن كان المعلم فى المدرسة الالزامية – وكان على الأغلب من أهل القرية – ذا مكانة مالية لا تدانيها الا مكانة من يملكون رقعة كبيرة من الأرض ، فهذا المعلم بأربعة جنيهاته كل شهر – فذلك هو راتبه عندئذ – كان أقدر على الشراء من مالك العشرين فدانا ، أو ربما كان أقدر من مالك الثلاثين ؛ ولذلك فسرعان ما كانت الأرض تنفرط من أيدى ملاكها ، لتهبط فى أيدى هؤلاء .



اللاجئون
للفنـــان
صلاح عسكر

ومع ذلك فقد كانت الزراعة هى المبـــدأ والمنتهى ، وكل ما عداها من أوجه النشـــاط والعمل ، كان يبدو وكأنه من لوازمها وملحقاتها ؛ ولهذا كانت الأصـــالة والعراقة لمن ملك الأرض ـ ولأن يملكها مالكها عن ارث ، خير من أن يملكها عن كسب بمجهود ـ أما من لا يملك أرضا ، فهو فى المجتمع من نوافله وهوامشه ، مهما بلغ من شأن فى أوجه أخرى من أوجه الحياة ؛ فكانت ملكية الأرض هدفا يسعى اليه كل من اجتمع له شىء من مال ؛ لقد عرفت طبيبا جمع مالا من مهنته ، ولم يكن له شأن بالأرض وزارعيها ، لكنه اشترى بماله قطعة واسعة من أرض جـرداء لا تنتج الا القليل ، فلما أبديت له عجبى ، قال : ان جزائى الأوفى هو أن يقال بين النـــاس ان الدكتور ذهب الى العزبة ، وان الدكتور عاد من العزبة ، ففى ذلك وحده ما يكفل لى أن تنفتح أبواب الجاه والمكانة .

كان العمل الزراعى يومئذ يدويا فى معظمه ؛ فلم يكن أحد ليتوقع أن تحرث الأرض بغير المحراث التقليدى ، أو أن تدرس الغلة بغير النورج ، أو أن تروى الأرض بغير الساقية والشادوف ؛ ولم يكن أحد ليتوقع أن يحصد الحصاد بغير الأيدى ، وأن تحش الجذوع بغير المنجل ؛ فكنت تســير فى الأرض الزراعية أميالا بعد أميال ، قبل أن تصادف مكنة تدار ببخار أو كهرباء ؛ العمل يدوى كله ؛ والانتقال أسرعه على ظهور الدواب ؛ ومن ثم انطبع الجو كله بالبطء والمهل ؛ وعدت السرعة من عمل الشيطان ، ومما يبعث آخر الأمر على الندم ؛ وفيم الاسراع والزرع ينمو على مهل ، والمحصول يجىء فى أوانه من العام ؟ لقد ضرب لى صـديق فى القرية موعدا أن نلتقى فى صبيحة الغـد ، فزللت بالخطأ وسألته : **فى أى ساعة من ســاعات الصــبح تريدنا أن نلتقى ؟** فما وجدت منه ومن الصحبة كلها الا مر السخرية ، فقد كدت أبدو فى أعينهم « خواجة » لأننى أردت تحديد ساعة اللقاء ؛ ففى كلمة « الصبح » تحديد لهم بما يكفى للحياة فى الريف ؛ وكان مما زاد فى بطء الحركة رسوخا فى النفوس ، ان صاحبها ـ نتيجة طبيعية لها ـ بطء شديد فى تغير الأوضاع ـ **أوضـــاع الفرد وأوضاع المجتمع** ـ حتى تكاد بالنسبة لأى فرد ـ اذا عرفت كيف بدأ حياته ، أن تجـزم فيما يشبه اليقين كيف تنتهى ؛ وكان من دواعى البطء الذى استحكمت فى النفوس أســبابه ؛ صعوبة اتصال الناس بعضهم ببعض اذا ما فرقت بينهم مســـافة من الأرض ؛ فالخطاب البريدى يحتاج الى وقت طويل ، والسفر يحتاج الى وقت أطول ، والأخبار تنتشر فى أرجاء القطر الواحد

— ولا أقول فى أرجاء العالم — على فترة مديدة قد تصل الى بضعة أشهر ؛ لم يكن فى قريتنا مكتب للبريد ، وكان لابد لارسال الخطاب ، أو لتسلم خطاب ، من الذهاب الى القرية المجاورة حيث المكتب ؛ وكان من ينوى السفر يعد له ، مهما يكن من قصر المسافة ، وقل فى ذلك ما شئت بالنسبة الى من يعتزمون السفر الى أرض الحجاز لأداء فريضة الحج ، فها هنا يكون الاعداد بما نظنه اليوم لا يتناسب الا مع رحلة الى المريخ .

٢

لكن المفارقة العجيبة حقا ، هى ما كان بين هذه الصورة المعاشية من جهة ، والصورة الفكرية والثقافية من جهة أخرى (وما زلت أتحدث عن الثلاثة العقود الأولى من هذا القرن) **فاذا كانت البساطة قد صحبت الأولى ، فان الحيوية قد صحبت الثانية ؛ فى الأولى سذاجة وفى الثانية عمق ؛ فى الأولى نطاق محدود وفى الثانية أفق واسع** ؛ حتى لأستطيع المجازفة بالقول فأزعم أن حياتنا — كما عرفتها الى أن بلغت الثلاثين ، بل وبعد أن جاوزتها — كانت مصابة بفصام خطير : فهنا بدن يعيش — أو يكاد — فى امتداد العصر التركى ، وهناك عقل يتابع ثقافة العصر فى آخر تطوراتها ؛ هنا المحراث والنورج والساقية والشادوف والمنجل — تراها حيثما توجهت على الأرض المزروعة بما يسودها من بساطة عيش وبطء حركة — وهناك **لطفى السيد والعقاد وطه حسين وهيكل وسلامة موسى** تصادفهم فى كل صحيفة ومجلة وكتاب .

لقد تجاورت فى مجتمعنا أضداد ، نستطيع على وجه التعميم والاجمال أن نقول انها أضداد استقطبتها حياة الريف فى ناحية ، وحياة المدن — أو قل حياة القاهرة — فى ناحية أخرى ؛ ففى الريف بلغ من الناس استسلامهم للخرافة حدا أقصى ، وفى القاهرة بلغت النزعة العقلانية بائمة الفكر شوطا بعيدا ؛ فى الريف كان الانتاج برغم حياة الشظف والفقر ، وفى القاهرة كان الانفاق فى بذخ ؛ فى الريف امتداد للعصور الوسطى فى وسائل العيش ، وفى القاهرة القصور والمسارح وأماكن السهرات اللاهية ؛ أضداد تجاورت حتى شطرت مجتمعنا مجتمعين لا يكادان يلتقيان ؛ وقد انعكس هذا الانشطار فى نوعين من التعليم : مدنى هنا ودينى هناك ؛ وفى نوعين من المحاكم : مدنية هنا وشرعية هناك ؛ وفى نوعين من أحياء السكنى وطرائق العيش : « افرنجى » هنا و « بلدى » هناك ؛ وفى نوعين من ضوابط السلوك ، فالسلوك الجائز عند فريق « تفرنج » قليلا أو كثيرا ، مجلبة للعار عند فريق آخر يرعى التقاليد .

على أن ما يعنينى الآن من هذه الأضداد ، **ذلك التباين الحاد بين الحياة المعاشية فى ركودها وبطئها وتخلفها ، والحياة العقلية فى نشاطها وحيويتها وسرعتها** ؛ وكان لابد ليوم أن يجىء ، يشتد فيه الجذب بين حياة الواقع المادى البطيئة ، وحركة العقل السريعة ، بحيث لا يكون ثمة مناص من التصدع ، وبحيث يتحتم على الحياة المادية البطيئة المتخلفة أن تعيد بناءها لتلحق بالفكر فى طيرانه ووثوبه ؛ وذلك هو ما حدث — بدرجة متواضعة أول الأمر — فى الحركة الاقتصادية والصناعية التى بدأها رواد أوائل مثل **طلعت حرب** ، ثم حدث بدرجة قوية طموح ، بالثورة الاقتصادية والاجتماعية الجذرية الشاملة ، **ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢** ، التى جاءت لتغير الصورة المعاشية تغييرا كاملا ؛ فاذا كانت العين لم تألف — فى السنوات التى رسمت صورتها ، سنوات العقود الثلاثة الأولى — أن ترى على الأرض الزراعية مكنة تدار ببخار أو كهرباء ، فأحسبها اليوم واقعة على الآلات الزراعية المتقدمة ، فى الأرض المنزرعة وفى الأرض المستصلحة ، بنسبة لا بأس بمقدارها ؛ **واذا كانت العين خلال تلك الفترة لم تألف أن ترى فى سماء المدن الا المآذن فوق المساجد ، فهى اليوم تألف أن ترى مداخن المصانع الى جانب مآذن المساجد ، فيكون ذلك عندها أجمل رمز وأصدقه على أن حياتنا قد اتحد فيها دين ودنيا ، كما أراد لهما الاسلام أن يتحدا .**

تصدعت الحياة الاقتصادية البطيئة الراكدة ، بفعل الجذب الشديد الذى وقع عليها من ناحية الحياة الفكرية التى تقدمت حتى انقطعت كل صلة بينها وبين الركود الاقتصادى ، كما يتبدى هذا الركود فى حياة الفلاح المتوسط ؛ **وهل تخطىء اذا قلنا ان ثورة ١٩٥٢ ان هى فى صميمها الا ثورة أريد بها أن تغير من أوضاع الحياة المادية تغيرا من شأنه أن يزيد من سرعة نشاطها لتلحق بالحياة الفكرية حتى اذا ما توازيا ، سار المجتمع بعدئذ فى تكامله سيرا فيه اتزان بين الرأس والبدن ؟**

انتقلت الحركة من الأسرع الى الأبطأ ، على نحو شبيه بما يحدث حين تنتقل الحرارة دائما من الجسم الأسخن الى الجسم الأبرد اذا

ما تلامسا ؛ ضع قطعة من الحديد الساخن ملامسة لقطعة أخرى من الحديد البارد ، تجد أن الحرارة تنساب من الأولى الى الثانية حتى تتعادل بينهما درجة الحرارة ؛ وليس فى ذلك شىء من ضرورة التحتيم ، فقد كان يمكن للعكس أن يكون هو الأمر الواقع ، بحيث تزيد حرارة الحار كما تزيد برودة البارد ، على أن يظل مجموع الحرارتين ثابتا ؛ كان يمكن لاتجاه السير أن يكون على هذا النحو العكسى ، لكن هكذا وقع ما وقع ، فرصدناه فى قانون ، يسمونه **القانون الثانى للديناميكا الحرارية** ؛ وكذلك قل فى الجانب الاقتصادى من الحياة وفى جانبها العقلى ، فان الحركة تنتقل من أكثر الجانبين نشاطا الى أقلهما ، وقد حدث فى مصر كما عهدتها فى العقود الأولى من هذا القرن ، ان كان النشاط الأوفر فى حياة الفكر ، والنشاط الأقل فى حياة الزراعة والصناعة ، فانتقلت الحركة من الأولى الى الثانية ، لكنه انتقال تطلب ثورة كبرى لتحدثه ، كما يتطلب المريض بالعصاب هزة كهربائية تصدمه ليفيق ؛ على أنى لا أريد أن أترك هذا الموضع من الحديث ، قبل أن أثبت ظنا يدور الآن فى خاطرى ، وهو أن هذا الترتيب بين الحياتين قد يعكس فى بلد آخر ، بحيث يكون السبق للحياة الاقتصادية المادية على حياة الفكر ، فعندئذ ــ فيما اظن ــ تجىء الثورة عقلية ، ليزيد الفكر من حركته حتى يلحق بازدهار الحياة الاقتصادية ؛ **وربما كان ذلك هو ما حدث فى القرن التاسع عشر فى أوروبا ، حين أحدثت الثورة الصناعية زيادة فى الانتاج ، تلكأ دونها الفكر ، فثار الفكر فى منتصف القرن ليحدث فى نفسه انقلابا يمكنه من سرعة السير .**

التعاون للفنان صلاح طاهر

واعود الى صورة بلدى كما رأيتها فى النصف الأول من حياتى ، لأرى كيف تبدلت ؟ اما يزال الفرق شاسعا بين خط العرض الذى يعيش فيه مفكر القاهرة وخط العرض الذى يعيش فيه زارع الأرض فى الريف ؟ هل ما تزال مسـافة الخلف بين فلاح القـرية اليوم وبين كاتب فى القاهرة مثل **الدكتور حسين فوزى** ، هى نفسها المسافة التى كانت بالأمس بين فلاح القرية وكاتب فى القاهرة عندئذ **كالعقاد** ؟ أو لأضع السؤال فى صيغة اكثر توضيحا للنقطة المطروحة ، فأقول : هل الصلة بين **توفيق الحكيم** حين أصـدر مسرحية **أهل الكهف** فى أوائل الثلاثينات ، وبين فلاح القرية حينئذ ، شبيهة بالصلة بين توفيق الحكيم حين أصـدر مسرحية **الصـفقة** ، أو **الأيدى الناعمة** ، وبين فلاح القرية اليـوم ؟ لا أظن ذلك ؛ فالمسافة قد قربت الى درجة كبيرة بين الطرفين .

لم تكن مشكلات المفكرين بالأمس ، لتعنى شيئا عند ساكن الريف ؛ فماذا يهم زارع الأرض فى الريف ، بكل ما كان يحمله فى حياته من أعباء ثقال ، لا تترك له من نتيجة جهده طول العام ما يملأ جوفه ويكسو عريه ، ماذا يهمه اذا كانت ثقـافة السكسون افضل من ثقافة اللاتين ، أو كانت هذه أفضل من تلك — وقد كانت هذه مشكلة فكرية عندنا ذات يوم ؟ ماذا يهمه اذا كان الشعر الجاهلى قد جنى على الشعر العربى المعاصر ، أو كان ذلك الشعر الجاهلى مصـدرا لقوة هذا الشعر المعاصر — وقد كانت هذه مشكلة ثانية ؟ بل مـاذا يهمه اذا كتبنا بأحرف عربية او كتبنا بأحرف لاتينية — وقد كانت هـذه مشكلة ثالثة ؟ لا ، لم يكن يهمه شىء من هذا ، ولذلك بترت العلاقة بترا بين ساكن القرية وكاتب القاهرة ، لتخلف الأول بالنسبة الى الثانى من جهة ، ولأن الثانى مهتم بأمور لا شأن للأول بها من جهة أخرى .

أما صورة اليوم فقد اختلفت اختلافا بعيدا ؛ فالمشكلات التى يثيرها كتاب المسرحية والقصة الطويلة او القصيرة ، هى نفسها المشكلات التى تعتمل فى نفس الريفى : علاقة النـاس بعضهم ببعض ، وعلاقتهم بالثروة ومصادرها وبالسلطان ومراكزه ، وغير هذا وذلك مما يضرب فى صميم الحياة ، ثم جاء الراديو وجاء التلفزيون ، فأثرا فى نوع الكتابة بقـدر ما أثرت الكتابة فيهما ؛ فأصبح كاتب المسرحية — مثلا — لا يخط حرفا الا والشاشة ماثلة أمام بصره ، فماذا يصلح لها وماذا لا يصلح ؛ وبالتالى : ماذا سيشاهد الريفى وماذا سيسمع ، بحيث يتأثر أو لا يتأثر ؟

فبطء الحياة بالأمس ، وبطء الحركة ، وبطء الانتقال والاتصال ، قد انقلب اليوم سرعة سريعة ، مما ادى الى أن سارت القرية أشواطا فى سبيل وصولها الى القاهرة ؛ حلاق الصحة فى القرية قد حل محله طبيب أو اكثر من طبيب ، ومقرض المال للفلاح قد حل محله جمعيات تعاونية وبنوك ائتمان ؛ فلا أظن ان الشيخ .. الذى قصصت قصته ، لو كان يعيش اليوم ، كان يفاجأ بما فوجىء به من افلاس .

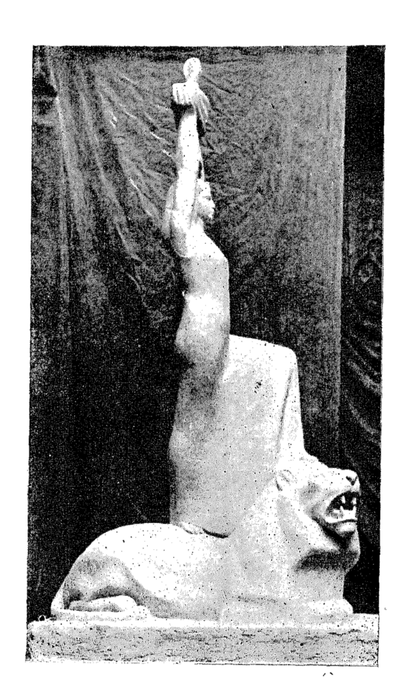
قلت انه كان من المفارقات التى تلفت النظر ، أن ترى سيدة وفى يدها جريدة أو كتاب ، وانا اترك للقارىء أن يحدثنا هو عن المفارقة التى تلفت انظارنا اليوم ؛ انها اليوم لمفارقة أن نرى فتاة قعيدة البيت لم تختلف الى معهد أو جامعة ، ولم تشغل نفسها بعمل بعد ذلك ، انك اليوم اذا طالبت امرأة بالتوقيع ، فلا تتوقع منها ما كنت تتوقعه بالأمس ، من أنها ستخرج ختمها لتختم أو ستمد ابهامها لتبصم ، بل تتوقع منها أن تخـرج قلم الحبر من حقيبتها لتوقع بعد أن تجادلك فى مبررات التوقيع .

ترى اذا عاد الزمن بصديقى الطبيب ، الذى وضع ماله فى أرض لا يحسن زراعتها ، ليقـول الناس عنه انه ذهب الى العزبة وعاد من العزبة ، كسبا للجاه وبعد الصيت ، فهل يظل على رأيه بأن يغتصب الأرض من زارعيها بماله بغية الجاه ؟ أو انه سيجد ذلك — اليوم — مما يأباه الادراك السليم ، فالأرض للزرع لا لاكتساب السـطوة والسلطان ؛ لكنها كانت بقايا اقطاع تمكنت من النفوس ، وذهبت اليوم وذهب ريحها .

تغيرت صورة الحياة بين أمسها ويومها ، ومن ذا يعلم ماذا تكون غدا ؟

زكي نجيب محمود

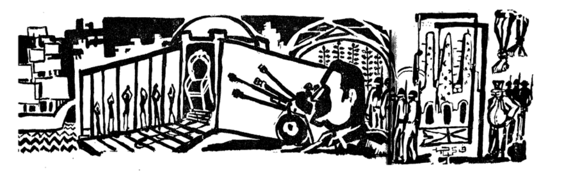
مصر الظافرة
للمثال عبد الحميد حمدى



يوليو ١٩٥٢ في مرآة الآخرين

محمد عبد الله الشفقي

يوليو ١٩٥٢ في مرآة الآخرين



- إنها ثورة قامت على أسس البناء الروحي والخلقي والاقتصادي والاجتماعي للشعب العربي .
- إنها اشتراكية غير منقولة ، اشتراكية تلائم المنطقة .
- إنه - أى الميثاق - «ماجنا كارتا» مصر ، إنه وثيقة هامة مليئة بالحكمة والمثل العليا للمستقبل .

فى هذا المقال صـــورة عن يوليو ١٩٥٢ كما انعكست فى مرآة الآخرين ، من واقع ثلاثة كتب أجنبية حديثة ، فالكتاب الأول هندى ، والثانى ايطالى ، والثالث انجليزى ـ ففى عام ١٩٦٦ . جاءنا كتاب من الهند وهو بعنوان « ناصر : الرجل والمعجزة Nasser The Man and the Miracle » ومؤلفه هو الكاتب الهنـــدى ديوان برندرانات Dewan Brindranatg ، الذى يكتب فى السياسة ويكتب أيضا الأعمدة الصحفية ، ويعلق فى الراديو والتليفزيون ، ويؤلف القصة القصيرة . وقد ظهرت له مجموعات من القصص القصيرة ، وكتب للرحلات ذات اتجاه « انطباعى » و « تأثرى » . وبرندرانات ملم بالعربية واللغات الفارسية .

وقد حصل على ماجســـتير فى العلوم السياسية بامتياز من جامعة الله آباد .

تتصدى صفحات الكتاب صـــورة للرئيس واحد المواطنين يعانقه ، وعنوان الصورة « الذى يحرر والذى يتحرر » .

والكتاب حديث ، فقد انتهى مؤلفه من كتابة مقدمته فى سبتمبر من عام ١٩٦٦ . واستهله بقوله ان الكتاب سيرة لناصر وللعلم العـــربى (وخاصـــة مصر) فى وقت واحد ، لأن الاثنين لا ينفصلان .

كتب المؤلف عن الثورة المصرية بحب ، وقال إنها قريبة من الهنود ، فهى تجربة معاصرة ، تمت فى ظروف مماثلة لظروف بلد كالهند . هى أقرب

الى الهند اذن من الثورة الفرنسية ، أو الروسية ، أو الصينية . ومرجع القرب والتشابه أن مصر جزء من آسيا سياسيا مثلما هى جزء من افريقية جغرافيا . وثورة مصر قريبة الى الشعب الهندى لأن ناصر حاول بها تحويل البلد من نظام اقطاعى متخلف الى نظام اشتراكى تقدمى ، بوسائل جد سلمية .

فى الفصـــــل الأول ـ وهو بعنـــــوان « الافتتاحية » ـ يقول المؤلف ان بذور الثـورة المصرية استقرت فى ذهن المصريين منذ منتصف القرن التاسع عشر . فمن هم « آباء التحـرر المصرى » ؟ يقول المؤلف انهم : محمد عبده .. جمال الدين الأفغانى ... أحمد عرابى .. ويتمهل المؤلف قليلا عند عرابى ، ونفيه الى ســـيلان ، وتمرده وثورته ، ويقول انه كان يتكلم فى ذلك الحين بنفس اللهجة التى كان يتكلم بها ثوار مثله فى الهند ، يعايشون ظروفا ممـــاثلة . ثم يحكى كيف ظهر مصطفى كامل ليكمل الرسالة ، وكيف عرف الكثير من الأفكار التحررية للثورة الفرنسية وحرب الاستقلال الأمريكية . ويموت مصطفى كامل ليعقبه ســـعد زغلول ، ويسميه المؤلف « غاندى حركة التحرر المصرية » . فخـــلال المظاهرات التى عمت البلاد ايام سعد زغلول عمت المظاهرات الهند ، واذا كانت المراة المصرية قد اشتركت فى النشاط السياسى آنذاك ، فقـــد اشتركت المراة الهندية ايضا .

وفى عام ١٩١٨ ـ ١٩١٩ عرفت انجلترا ان الوطنية المصرية ظهرت الى الوجود وانه لا يمكن اخمادها . **ويمضى المؤلف « وظهر جمـــال عبد الناصر الى الوجـــود فى ١٥ يناير ١٩١٨ . وقيل عنه فيما بعد انه يجيد التوقيت . لم يكن هناك افضل من هذا التاريخ موعدا لميلاده ! » .**

ويختار للفصـــــل الثانى عنوانا « فتى من بنى مر » . ويتعرض فيه لمولد جمال عبد الناصر ونشأته . ويذكر كيف أن تيار الوطنية بلغ اشده فى الفترة ١٩٢٠ ـ ١٩٣٠ ، وأن هذه الفترة كان لها تأثير كبير على ناصر الشاب . وفى عام ١٩٢٧ مات سعد زغلول ثم ظهر وغد بلفون المشئوم . وتلفت ناصر حواليه ، وتوقدت الثورة فى أعماقه . والهبت خيـــاله ثورات عرابى ومصطفى كامل وسعد زغلول .. واقبل بنهم على قراءة سينيز

الرجال الكبار : هانيبال — الاسكندر — نابليون — روسو — فولتير . وكان المهاتما غاندى من بين أبطاله الأحياء ، وكان يقود — فى ذلك الحين — حركة وطنية عملاقة فى الهند . وقال المؤلف ان ديزموند ستيورات سأل الرئيس — مؤخرا — عن الأبطال الذين أشعلوا خياله فى صباه ، فقال ان نظرته الى البطـــل كانت مزيجا من غاندى ، وعرابى ، وفولتير . وعن الجرح الذى أصيب به فى جبهته ، فى احدى المظاهرات ، يقول المؤلف « **ان الجرح لم يختف الى الآن . لكن ، يبدو أنه كان قد ترك فى القلب جرحاً أكثر غــوراً** » .

ويشير المؤلف الى انتهاء ناصر من دارسته الثانوية وتفكيره فى الجيش . فقد أدرك أن تحرير الأمة سيستلزم فترة طويلة ، وسيكون شــاقا ، وأن السبيل الوحيد الى هذا الهدف هو : الجيش .

أما الفصل الثالث فبعنوان « الظلمة قبــل الفجر » . واستهله بقوله عن مجموعة الضباط الذين عملوا فى منقباد بعــد تخرجهم من الكلية الحربية : شاء لهم القدر ان يغيروا وجه مصر فى سنوات مقبلة . وكان من بين أفــراد هــذه المجموعة : جمال عبد الناصر .. أنور السادات .. زكريا محيى الدين .

ويتتبع المؤلف أحداث الحرب العالمية الثانية وأثرها على مصر ، ثم يقول ان نقطة التحول فى تاريخ الحركة الثورية المصرية هى استسلام فاروق لتهديدات بريطانيا بعدم تعيين على ماهر رئيسا للوزراء ، وتعيين النحاس باشا بدلا منه ، واعلان مصر للحرب . فقد دل هذا على مدى ضعف الملك وخضوعه . ورأى الضباط الأحرار فى هــذا المسلك اذلالا وهــوانا لمصر . **ويورد قــول أنور السادات فى « ثورة على النيل » ان الاعداد الحقيقى للثــورة بدأ فى تلك الفترة . وتحولت الحركة من المرحلة النظرية الى المرحلة الكفاحية ، العملية .**

ويتحدث عن الفترة التى عمل فيها ناصر مدرسا فى كلية أركان الحــرب ، ورفضه اتخاذ خطوة سريعة فى الظلام بدافع من الحمــاس والعاطفة ، وكيف أخذ يعد للثورة بصبر ، ويختار المخلصين ، ويقــرأ بنهم كتب الاستراتيجية العسكرية لنابليون ، وكلاوزفيتز ، وليدل هارت ، ويقرأ أيضا للاسكى ، والمهاتما غاندى ، ونهرو ، ولينين ، وغيرهم من المفكرين الثوريين آنذاك . ويتزايد نشــاط ناصر ، ويجىء درس النكبة فتتكشف الحقيقة : **ان الثوار الذين يخوضون المعركة فى فلسطين بأسلحة فاسدة ، ووســط مؤامرات عربية ، انما يجب أن يخوضوا المعركة فى مصر أولا !** وتتألف جمعية الضباط الأحرار .

ثم تتشكك الحكومة فى نشاط ناصر ، وتحاول ابعاده عن العمل العسكرى الفعــال والاندماج وسط صفوف الجيش فى مواقعه ، فتعينه فى كلية أركان الحرب . يقول المؤلف : **ان الحكومة لم تكن تعلم انها بذلك الاجراء حققت أكبر خدمة للثورة ! ذلك أنه التقى — فى كلية أركان الحرب — بكثيرين من رفاق المستقبل ، كذلك جعل منصبه يبقى فى القاهرة ، وكانت القاهرة تعيش أخطر سنواتها السابقة على قيام الثورة .**

ثم يمضى المؤلف فى سرد فصول القصة ليصل بنا الى الخمسينات ، وناصر يرفض توجيــه الضربة قبل الوقت المناسب ، رغم الحــاح الآخرين بالاسراع . ثم يقول المؤلف ان الثــورة المصرية تختلف عن كثير من الثورات العسكرية التى تمت بنجاح فى عدد من البلدان الآسيوية . فالثورة المصرية لم تكن مجرد عمل قاصر عــلى حفنة من الضباط الذين وضعوا الخطة ثم قاموا بتنفيذها ، وانما سعى هؤلاء الضباط الى **توسيع رقعة حركتهم** . فخلال الاعداد للثورة اهتموا — الى حــد هائل — بالدعاية السرية . كانت نوادى الضباط ومنــازلهم تفاجأ بطوفان من المنشورات التى تحثهم على المقاومة ، والنضال من اجل تحرير الأمة . يقول المؤلف « ليس من شك فى ان طبع وتوزيع منشورات كهذه ، وفى نطاق من السرية الهائلة ، اقتضى تنظيما ينم عن استاذية » .

وينتقل المؤلف الى « المعسكر الآخر » .. معسكر الملك ، والساسة ، والاستعماريين . ثمة تقدم وحيد اخذ الملك يحققه : الزيادة فى وزنه ، وفى عدد الفضائح المرتبطة باسمه ، وعــدد المحظيات . ويصف المؤلف حريق القــاهرة بشاعرية قاتمة ، كيف انتهى اليوم وفى القــاهرة خرائب يتصاعد منها الدخان « **غير أن النــيران اتت أيضا على بنيان الحكم ، والمجتمع ، والسلطة التى يمثلها فاروق وأتبــاعه . وبهذا يمكن أن يقــال ان السادس والعشرين من ينــاير ، عام ١٩٥٢ ، هو أول أيام الثورة المصرية** » .

يختار المؤلف ، لفصــله الخامس ، عنــوانا « ثورة تولد » . ويســتهله بهذه العبــارة « **فى يوليو ترتفع الحمى ، والنيل ، فى مصر . لكن ، فى عام ١٩٥٢ حلت الثورة محل الحمى ، وارتفاع النيل** » . وعلى صفحة اخــرى يقول — فى معرض الحديث عن ليلة الثورة « **وبينما مدينة القاهرة تغط فى النوم استيقظ قدر مصر فجأة بعد نعاس قرون** » .

صباح ٢٣ يوليو ١٩٥٢ .
والساعة تشير الى السابعة .

للفنان عبد العزيز درويش



« وبعد أن بدأ راديو القاهرة ارساله باذاعة القرآن ، وبعد أن انتهى ، أذيع ذلك النبأ الذى كان نقطة تحول فى التاريخ الحديث لآسيا وافريقية » .

وينتقل المؤلف أيضا الى مشهد آخر فى نفس الساعات ، مشهد فاروق بالاسكندرية ، وقد استيقظ مبكرا عن المعتاد ، يعانى من سوء هضم بقى عليه ثلاثة أيام . وفجأة ، ومع نسائم بحر الاسكندرية المنعشة ، يفتح انسان ما المذياع ، ويتناهى صوت المذيع ، المنفعل ، يطلب من المستمعين أن ينظروا بيانا هاما . واخذ الملك . ثم جاء الصوت الذى أوضح أن تاريخ مصر اخذ وجهة لم يعد فيها مكان لرجال مثل فاروق . وبينما هو يرشف عصير الفاكهة من قدح مرصع بالماس ، كان صانعو الثورة فى شغل شاغل بمناقشة مصيره . ويبرز المؤلف كيف رفض ناصر

اقتراحا بمحاكمة فاروق واعدامه قائلا « **ولأنه قارىء نهم لتاريخ الثورات السابقة فقد عرف أن من السهل البدء فى اراقة الدماء . لكن من الصعب وقفها بعد ذلك . وهكذا أصبح صانع ثورة وصفت بأنها « أنصع » ثورات العالم** » .

وتساءل الأرستقراطيون الأجانب فى مصر ، وتساءل العالم فى خارج مصر ، عن هؤلاء الضباط الذين قاموا بالثـــورة . من يكون هؤلاء الذين يشربون الصـــــودا بلا ويسكى ؟ وفى لحظة حنق وغيظ قال أحد السفراء الأجانب فى حفـــــلة دبلوماسية : انما يحكم مصر اليوم فلاحون فى ملابس عسكرية خشنة .

ويبحث المؤلف عن سر نجاح الثورة عنـــد قيامها . ويرفض تفسيرات كثيرة ، مرجعا سبب النجاح الى طغيان الشعور الشعبى ورغبته فى الاطاحة بالنظام القديم ، ومن اجل هـــذا وقف الشعب وراء الثورة عندما قامت .

وعندما يتعرض المؤلف للمشاكل التى واجهت الثورة (تحت عنوان « مشاكل الطفولة ») يشير الى الاقطاع ، حتى يصل الى قرار تحديد الملكية الزراعية ، فيقول أن قانون الاصلاح الزراعى كان أكثر قرارات الثـــورة ثورية ، وان قانون الاصلاح الزراعى اثبت أنه مهم للثورة المصرية اهمية قصف الباستيل للثورة الفرنسية .

ثم تواجه الثورة اعداء فى الداخل والخارج . وتواجههم فى الخارج بصفة خاصة بعد التوقيع على اتفاقية الجلاء ، ومحاولة الغرب جر مصر فى أحلاف ، وتطويقها بأحلاف مثل حلف بغداد . وعن الأعداء يقول المؤلف « **لم يحدث أبدا أن نجحت ثورة ثم سارت فى طريقها دون أن تتحداها قوى الرجعية . فالثورة الفرنسية جلبت غضب ملوك أوروبا ، الذين تضافروا لسحقها ، تضافروا فى « حلف مقدس » غير مقدس . كذلك اضطرت الثورة الروسية الى مواجهة عدوان موجه من قبل جيرانها ، وذلك خلال سنى طفولتها . لم يكن بالامكان أن تمضى الثورة المصرية فى طريقها دون أن يتحداها أحد . وازداد الجهر بعداء الامبريالية الغربية عنـــدما أدركت الامبريالية الغربية أن الثورة المصرية جاءت لتبقى** » .

ثم ازدادت هذه الحقيقة ــ حقيقة أن الثورة المصرية جاءت لتبقى ــ ازدادت تأكيدا بعد العدوان الثلاثى ، وانتصار مصر رغم كل شىء ، رغم رغبة ايدن فى الاطاحة بالعهد الجديد .

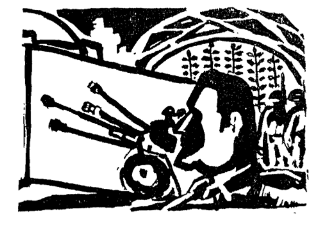
وفى القاهرة ، فى ربيع ١٩٥٨ ، التقى المؤلف وزوجه بالرئيس ناصر . وكانت هذه هى ثانى مرة يلتقى فيها بناصر . كانت الأولى فى باندونج . وأجرى المؤلف حديثا مع الرئيس قال الرئيس فيه : الواقع أن الناس لم يعتبرونا ســـوى مجموعة عادية من ضباط الجيش تسلموا زمام السلطة من خلال تدبير عسكرى على غرار ثورات أمريكا اللاتينية . وعن طريق التجربة والخطأ وحدهما استطعنا ان نخرج بخطة للعمـــــل . (صفحة ٩٤ فى الأصل) .

ويحاول الكاتب دراسة ثورتنا على ضـــوء الثورات الأخرى فى العالم العربى ، أو فى افريقية ، أو آسيا . ويقول ان ثورات فى بلدان أخرى قامت بعد ثورة ١٩٥٢ ، غير أن معظمها تحطم على صخرة المؤامرات الداخلية التى تحيكها العصبة الحاكمة ، أو أن التدخل الأجنبى سحقها . واستمر عـــدد منها ، غير أنه لم يحقق مكاسب كبيرة . ويعترف بأن كل بلد فى غربى آسيا تعرض لثورات وانتفاضات متعاقبة . ومع ذلك لم يحقق ما حققته ثورة مصر التى تقف فريدة فى هذا المجال . فالثورة هنا لم تستقر وحسب ، وانما أخذت توسع ، أبدا ، حدودها الاجتماعية والاقتصادية .

ويطرح الســـؤال الذى سبق أن طرحه : ما سر نجاح هذه الثورة ؟ هناك من يقول ان سبب النجاح القدرة على وضع الخطة والقدرة علـى المناورة . لكن قاسم كان يجيد الخطط والمناورات فلماذا لم ينجح ؟ وهناك من يقـــول ان سبب نجاحها يرجع الى وقوف الجيش وراءها ووراء ناصر ، فلماذا لم تنجـــح ثورات وقف الجيش وراءها فى تركيا ، غانا ، نيجيريا ، تايلاند ، ڤيتنام الجنوبية ؟

السبب الحقيقى ــ مرة أخرى ــ **هو ربط الثورة بالشعب عند قيامها .**

ثم لا يجد المؤلف ما يختم به كتابه خيرا من فقرة لكاتب **غربى** هو چون جنتر الذى بحث فى مصدر قوة ناصر فانتهى الى أن « مصدر قوته الرئيسية هو انه يعبر حقا عن شىء : تحـــرير الجماهير والمضى بها قدما . ولقد أعطى شـــعبه شيئا ندر أن حظى به من قبل ــ الأمل . لا غرابة



في أن يسمى المصريون حـركته (الثـورة المباركة) » .

فلنبحث عن صورة يوليو ١٩٥٢ في مؤلفات أجنبية أكثر حداثة ، لنبحث عنها في عام ١٩٦٧ . سنجد كاتبا ايطاليا هذه المرة .. صدر كتابه في العام الحالى تحت عنوان « من أهرام الجيزة الى أهرام ناصر Dalle Piramidi Di Giza Alle Piramidi Di Nasser » والمؤلف هو : ماتيو رينـاتو بسـتوني Matieo Renato Pistopne وهو صحفى وكاتب سبق له أن زار مصر عـدة مرات . استهل كتابه بالحديث عن مصر منـذ البداية ، من الفراعنة . غير أن الذى يهمنا هو ما قاله عندما وصل الى فترة الثورة . وقد استهل حديثه هنا بقوله : لن يتمكن شخص من أن يقدم تفسيرا صحيحا لفلسفة الثورة المصرية التى انفجرت في الثالث والعشرين من يوليـو عام ١٩٥٢ الا اذا اتصل بالحقيقة المصرية والعربية اتصالا مباشرا . **انها ثورة قامت على أسس البناء الروحى والخلقى والاقتصادى والاجتماعى للشعب العربى .**

وعندما يتساءل المؤلف « ولكن لماذا اختارت ثورة مصر الجيش ليكون أداتها ؟ » يرى نفس الرأى الذى تردد : لقد كان الجيش هو القوة المادية الوحيدة القادرة على التصرف بسرعة .

وتحدث عن الثورة الاشتراكية فقـال : **انها اشتراكية غير منقولة ، اشـتراكية تلائم المنطقة** .. ويرى في هذا النوع من الاشتراكية « ثورة اجتماعية » . وعن النمو الذى حققتـه ثورة يوليو في مصر يقول : ان هذا النمو يشـد اهتمام الكثيرين ، سواء في افريقية أو في آسيا ، كما ان لهذا النمو تأثيرا نفسيا وروحيا على هذه الدول جميعا . وعن السد يقول انه من حق كل مصرى أن يفخر بأنه عاش في عصر بنـاء **السد العالى** . وكل العاملين في السد العالى يظهر على وجوههم البشر ، كما أن السد العالى بالنسبة لهم يعتبر مدرسة تدربوا فيها ووصلوا فيها الى أكبر درجات الرقى الفنى .

ومن بين الكتب التى ظهرت عام ١٩٦٧ أيضا كتاب « مصر Egypt » لمؤلفه جوردون ووترفيلد Gordon Waterfirld الذى تعلم في اكسفورد ، ثم عمل صحفيا في « الاجبشان جازيت » في الفترة ١٩٢٤ - ١٩٣١ . وقد كان هذا المؤلف يكتب أيضـا في « التايمز » و « الديلى تلجراف » وغيرهما . أما جدته فهى ليدى دف جوردون التى عاشت في الأقصر سبعة أعـوام وكتبت « خطابات من مصر » . بعد الحرب العالمية الثانية عاد الى اهتمامه بالشرق الأوسط ، وظل لخمسة



عشر عاما رئيسا لقسم الشرق الأوسط ثم القسم العربى بالاذاعة البريطانية . والكتاب الذى بين ايدينا يتتبع مصر من الماضى المفرق في القدم الى الحاضر البـالغ الحداثة .. **من هيرودوت الى الميثاق** . غير أن الذى يهمنا هنا هو بداية الحديث عن الثورة ، أى من الفصل السابع من الكتاب . ولن نتوقع منه شيئا من التعمق ، ذلك أنه بالنسبة للقارىء الأجنبى بمثابة مدخل . ولن يفيدنا هنا أن نتحدث عن وقائع الثورة ، فهو يوردها على نحوها المعروف ، وبتسلسلها التاريخى ، معتمدا - في كثير من الأحيـان - على **كتاب الرئيس « فلسفة الثورة »** وكتاب أنور السادات **« ثورة على النيل »** .

بعد أن يتحدث المؤلف عن ارهاصات الثورة يصل الى الثورة نفسها ويختار لها هذا العنوان الدال : « نهاية أسرة محمد على » . وفى أول سطر قال عنها **انها كانت ثورة لم ترق فيها دماء** . ووصف مصر قبل الثورة بأنها ظلت أمدا طويلا بلدا مريضا ، يفعل فيه الملك والاقطاعيون ورجال الأعمـال والأثرياء ما يحـلو لهم . ولم تكن

الديمقـــراطية الا واجهة . والملاحظ أن أول **ما أبرزه المؤلف** من مكاسب الثورة هو خروج البريطانيين من مصر ، أو بعبارة أخـرى انهاء الاحتلال البريطانى لمصر بعد ٧٢ عـــاما . غير ان المؤلف يقول : ان الاحتـــلال كان قد انتهى فعـــلا باعلان الاستقلال عـــام ١٩٢٢ . انتهى « الاحتلال » فى نظر المؤلف ، وان بقى « النفوذ » ، بل وتزايد بسبب الحرب العالمية الثانية .

ثم قضى على « النفوذ » القضاء المبرم بعـد العــدوان الانجلو فرنسى على بور سعيد ، **فلقد أخذ المصريون القاعدة البريطانية فى منطقة لقناة ، تلك القاعدة التى كان البريطانيون يأملون فى العودة اليها يوما .**

وعن رجال الثورة يقول جوردون ووترفيلد : **ان الضباط الأحرار هم الورثة السياسيون للقائد عرابى** . وأشار أيضا الى حديث الرئيس ناصر عن عرابى ، والشيخ محمد عبده ، وسعد زغلول ، ولطفى الســيد ، فقد أسهم هؤلاء فى بنـــاء الاستقلال . وعن الاعداد للثورة يقول : ان الضباط الشبان ظلوا يعدون لثورتهم سبعة عشر عاما .. ونجحوا . ثم تأتى مشاكل ما بعد الثورة ، مشاكل السير فى الطريق من البداية ، والتعرف عـــلى المشاكل ، والبحث عن حلول من واقع المشـــاكل والامكانيات . وعن الدولة بين الطـــابع الدينى والطابع الدنيوى يقول : انه كان على جمـــال عبد الناصر أن يكافح الخرافات والأوهام والنظرة الرجعية المتعنتة ، ويثبت للناس أن من الممكن اصلاح حالهم بالاشتراكية العربية كذلك صبغ الأزهــــر بالصبغة الحديثة ، وبذلك استكمل اصلاحات محمد عبده ، وأدخل العلوم فى الأزهر ، وكذلك دخلت الفتاة هذه الجامعة العريقة . وعن الميدان الاجتماعى الذى ارتادته الثـــورة يقول : **« لأول مرة تظهر حكومة مصرية تبدو مصممة على محاولة تحسين حال الفلاحين » .**

ثم يفرد فصلا خاصا ــ عقب فصل الثـــورة مباشرة ــ ليتحدث عن أحد اهتمامات الثـــورة الملفتة للنظر : **العالم العربى** . انه اهتمام ملفت للنظر لأن المصريين ركزوا اهتمامهم فى الماضى على بلدهم ووحدة وادى النيل .. أكثر مما اهتمـــوا بالدول العربية خارج الحدود . لكن ، حـــدث فى الخمسينات أن لمسوا ضرورة التعـــاون مع الآخرين من أجـــل الوقوف فى وجه الغرب . ويتطرق الحديث الى **« فلسفة الثورة »** الذى عالج قضية العالم العربى ، وهنا يبرز المؤلف كيف أن ساسة الغرب ، والمسئولين ، باتوا يدركون الخطر الذى يتهدد مصالحهم فى المنطقة ، ومن ثم أخذوا يتدارسون « فلسفة الثورة » . **كان هذا الكتاب يشكل خطرا كبيرا بالنسبة لهم .'. على صغر حجمه وضآلة عدد صفحاته** . وتصور الغرب ان هذا الكتاب صورة لـ « كفاحى » ، غير أن الشباب العربى لم يقع فى هذا الوهم وانما رأى كتابا يصور وضعا واقعيا ، ولم يجدوا فيه نية لـ « غـــزو العالم العربى » .

وعن الميثاق قال المؤلف انه « ماجنا كارتا » مصر ، وانه مما لا شك فيه أنه وثيقة هامة مليئة بالحكمة والمثل العليا للمستقبل ، غير أنه أشار الى ما يكتنف التنفيذ من عقبات . وأضاف أن الاهتمامات الرئيسية التى شغلت الرئيس ناصر فى هذا الميثاق الوطنى هى : كيف يمكن معالجة مشــــاكل مصر الرئيسية وكيف يمكن محاولة مساعدة الناس ؟

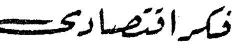
وبعد .. هل استعرض هذا المقال كل ما ظهر عن يوليو ١٩٥٢ فى الآونة الأخيرة ؟ لا بالطبع ، فالكتب التى ظهـــرت كثيرة كثيرة . وما زالت الكتابة عن مصر مستمرة ، منصفة مرة وظالمة مرات ، متفائلة مرة وقاتمة مرات ، خالصة لوجه الحقيقة تارة وغاصة بالسموم تارة أخـــرى . ولو قد كانت هناك فســـحة من الوقت والمكان لحاولنا استكمال صورة يوليو فى كتب أخرى من جنسيات أخرى ، منها على سبيل المثـــال لا الحصر كتب ظهرت فى أسبانيا عن ج . ع . م . والرئيس ناصر ، وكتب ظهرت فى أفريقية ..الخ.

لكن .. لا الوقت ولا المكان بمسعف !

محمد عبد الله الشفقى

□ □







بين خلق الاستعمار والقضاء عليه

دكتور راشد البراوى



أصبح من البديهيات التى لم يعد يرقى اليها الريب ، أن ((**السلاح الأسود**)) هو من أشد الأسلحة مضاء فى الترسانة الاقتصادية العربية فى المعركة الكبرى ضد السيطرة الأجنبية وأداتها الصهيونية ممثلة فى اسرائيل . لكن من الحقائق أيضا والواضحة بذاتها ، أن ((**الذهب الأسود**)) كان من العوامل الأساسية ، بل ولعله كان العامل الأساسى ، وراء الاستعمار الغربى الذى تمكن من معظم بلدان الوطن العربى فى شقيه الأسيوى والأفريقى .

بداية الأطماع

فى عام ١٨٧١ توجه فريق من الخبراء الألمان الى منطقة الموصل وبغداد ، وكانت داخلة فى ذلك الحين فى نطاق الدولة العثمانية ، وقاموا بأبحاث حول ما يكمن فى باطن تلك الأرض العربية من ثروات معدنية بوجه عام ومن ثروة بترولية بوجه خاص ، ثم أعدوا تقارير مشجعة للغاية بالنسبة الى احتمالات الاستغلال البترولى . وهنا تزاحمت المصالح المالية الأجنبية ، الألمانية والبريطانية منها بصفة خاصة ، تسعى وراء نيل الامتيازات من حكومة الاستانة . وفى أوائل سنة ١٩١١ سجلت بلندن شركة الامتيازات بأفريقية والشرق المحدودة ، لاستغلال البترول فى الدولة العثمانية ، ممثلة لتلك المصالح المشار اليها . وكان رأس المال عبارة عن ٨٠ ألف جنيه ، ثم تغير الاسم فى عام ١٩١٢ الى ((**شركة البترول التركية**)) وهى التى أسقطت كلمة التركية فيما بعد بسنوات وأصبحت تعرف باسم ((**شركة نفط العراق**)) وهى اكبر الشركات العاملة اليوم فى القطر العربى الشقيق .

وفى مارس ١٩١٤ عقد اجتماع بوزارة الخارجية البريطانية أسفر عن زيادة رأس مال شركة الامتيازات الى الضعف على أن يعطى النصف الى شركة النفط الانجليزية الفارسية (والمعروفة حاليا باسم شركة النفط البريطانية British Petroleum وتسهم فيها الحكومات البريطانية) ، ويقسم النصف الثانى بالتساوى بين المصالح الألمانية ومجموعة رويال دتش شل (وتضم هذه الأخيرة مصالح بريطانية أيضا) . ووافق الشركاء الثلاثة على التنازل عن نسبة من رأس المال قدرها خمسة فى المائة ، تخصص للأرمنى **كالوست جلبنكيان** الذى سبق أن لعب دورا هاما فى الوصول الى النتائج التى سلفت الاشارة اليها . وهكذا نجد أنه من وجهة نظر الاستعمار البريطانى اكتسب الشرق الأدنى أهمية جديدة وكبيرة ، الى جانب ما كان له من أهمية استراتيجية بسبب وقوعه على طريق المواصلات بين انجلترا من جهة وبين ممتلكاتها الأسيوية ومصالحها فى المحيط الهادى والاقيانوسية من جهة أخرى . وكان طبيعيا اذن أن تنتظر بريطانيا اليوم الذى يموت فيه ((**الرجل المريض**)) (الدولة العثمانية) أو يتم الاجهاز عليه ، ويجرى توزيع تركته فتخرج منها بالنصيب الذى يبشر باحتوائه على مصادر وفيرة للبترول . وسرعان ما جاءت الفرصة المرتقبة ، اذ فى صيف عام ١٩١٤ نشبت الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ — ١٩١٨) ووقفت ألمانيا والدولة العثمانية فى معسكر ووقفت بريطانيا وفرنسا فى معسكر آخر ؛ **ومعنى هذا أنه اذا قدر الثانى الانتصار فسوف يكون بترول العراق من نصيب بريطانيا .**

وعــود الحلفاء

نشبت الحرب ، وكانت بريطانيا مع حلفائها ، تدرك على أن بالعرب رغبة جارفة فى التحرر من السيطرة العثمانية ، وهنا اراد الحلفاء استغلال هذه الرغبة فقدموا الوعود بالمساعدة على تحقيقها اذا ثار العرب ضد الأستانة وحاربوا الى صفوفهم . وهكذا تم الاتفاق مع **حسين شريف مكة** ، وتضمنته سلسلة من المكاتبات بينه وبين السير **هنرى مكماهون** ، خلال الفترة الممتدة من ١٤ يوليو ١٩١٥ الى ١٠ مارس سنة ١٩١٦ . ففى أول رسالة بين الطرفين طلب الجانب العربى « أن تعترف انكلترا باستقلال البلاد العربية من مرسين — أونة ، حتى الخليج الفارسى شمالا ، ومن بلاد فارس حتى خليج البصرة شرقا ، ومن المحيط الهندى للجزيرة جنوبا يستثنى من ذلك عدن التى تبقى كما هى — ومن البحر الأحمر ، والبحر المتوسط حتى سينا غربا » . وأقرت بريطانيا هذا المطلب .

الانتداب والصهيونية

وصدق العرب الوعود التى قطعها قوم كانوا يرفعون الصوت عاليا بأنهم انما أجبروا على دخول الحرب ، دفاعا عن الديموقراطية والحرية وحق

كل شعب فى تقرير مصيره . ولكنهم قوم يقولون بألسنتهم ما ليس فى قلوبهم ، اذ كانوا فى ذلك الوقت نفسه يتبادلون ، الانجليز والفرنسيون والروس ، المكاتبات السرية ، بشأن انقسام الدولة العثمانية . ومن هذه المكاتبات يعنينا بالدرجة الأولى ، الاتفاق المعروف باسم « اتفاق سايكس ــ بيكو » والذى توصلت اليه انجلترا وفرنسا فى مايو من عام ١٩١٦ ، وهو يقضى بأن تحتفظ فرنسا بالجزء الأكبر من ســــوريا ، ويتكون نصيب شريكتها من مساحة تمتد من أقصى جنوب سوريا الى العراق حيث تنتشر على شـــكل مروحة لتشمل بغداد والبصرة وكل المنطقة الواقعة بين الخليج العربى والمنطقة المخصصة لفرنسا ، كما يشمل النصيب أيضا ثغرى حيفا وعكا . وثمة جزء آخر يشمل جانبا من فلسطين احتفظ به لاقامة نظام دولى خاص به .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل وحدثت مؤامرة أخرى بدأتها بريطانيا فى الخفــــاء ، فلما وضحت حظيت بالموافقة من جانب حلفائها الأوربيين والأمريكيين . ففى ٢ من نوفمبر ١٩١٧ بعث **اللورد بلفــور** وزير الخارجية البريطانية الكتاب التالى الى **اللورد روتشيلد** ، المالى اليهودى الكبير وأحــد أقطاب الحركة الصهيونية فى ذلك الوقت :

« عزيزى :

« يسرنى جدا أن أبلغكم بالنيابة عن حكومة جلالة الملك أنها تنظر بعين الرضا والارتياح الى المشروع الذى يراد به أن ينشأ فى فلسطين وطن قومى لشعب اليهود وتفرغ خير مساعيها لادراك هذا الغرض ، وليكن معلوما أنه لا يسمح باجراء شىء يلحق الضرر بالحقوق المدنية والدينية التى للطوائف غير اليهودية فى فلسطين أو بالحقـــوق التى يتمتع بها اليهود فى البلدان الأخرى وبمركزهم السياسى » .

وهذا هو ما يعرف فى التاريخ العربى الحديث باسم **« وعد بلفور »** . .

لن نعرض لما حدث فى المؤتمرات والمحافل الدولية التى تعاقبت بعد انتصار الحلفاء ، من حيث اقرار الاتفاقات السرية بشأن الوطن العربى فى الشرق الأدنى ، فهذه كلها أحداث يمكن الرجوع بشأنها الى أبسط الكتب المدرسية فى مـــادة التاريخ . الذى نود أن نبرزه هنا هو النتائج التى أسفر عنها الصراع العالمى بالنسبة الى منطقتنا : **فأولا** منحت فرنسا انتدابا على سوريا ولبنـــان اللتين تطلان على البحر المتوسط ، وللأمر أهميته لأنه اذا تقرر مد خطوط انابيب فى المستقبل لنقل البترول المستخرج من العراق ، فهذه الخطوط سوف تمر عبر هذين القطرين وتنتهى عنـــد شواطئهما حيث يجرى تفريغه فى الناقلات التى تستقبله هناك . **وثانيا** ظفرت بريطانيا بالانتداب على العراق وهو ما كانت تسعى اليها من قبل بسبب ما ينطوى عليه من احتمالات الاستغلال البترولى . **وثالثا** نالت بريطانيا انتدابا عـــلى فلسطين وهذا يسمح بتحقيق أمرين لهما وزنهما :

(أ) العمل على التمكين لليهود فى هذا القطر ، وبالتالى العمل على تحقيق وعد بلفور بقيام دولة يهودية ، وهو ما تم بعد الحرب العالمية الثانية .

(ب) يمكن فى المستقبل مد خط أنابيب لنقل البترول العراقى الى حيفا (وهو ما حدث بالفعل فيما بعد) وبذلك لا يكون هـــذا النقل خاضعا للدولة المنتدبة على سوريا ولبنان .

ولما استوثقت انجلترا من أمر السيطرة على العراق ، من الناحية العملية ، كانت هناك مشكلة تتعلق بلواء الموصل الذى تنازعه العراق ــ وأيدته انجلترا ــ والدولة التركية الجديدة . واذ طال الجدل بشأن المنطقة عرض الأمر على مجلس عصبة الأمم ، وانتهى بضمها الى العراق .

ثم أنشأت انجلترا امــــارة شرق الأردن ، ووقعت معها ومع العـــراق معاهدات تعترف باستقلال القطرين الأسمى ولكنها تبقى السيطرة الفعلية فى أيدى البريطانيين الذين أقاموا القواعد العسكرية التى تكفل الدفاع عن مصالحهم . وفى الوقت نفسه عملت بريطانيا على تدعيم سلطانها على الامارات والمشيخات العربية المطلة على الخليج العربى ، وذلك ادراكا منها بأنها مناطق لابد وأن تشتمل على مصادر بترولية ضخمة وهو ما تحقق بالفعل ؛ ومن هذه الامارات والمشيخات نذكر الكويت والبحرين وقطر وأراضى ساحل الهدنة . هذه الجهات كانت محميات بريطانية بالفعل ، الكلمة الأولى والأخيرة هى للمقيم البريطانى .

اشتراك الامبريالية الأمريكية

ولكن الاستعمار البريطانى ما كان ليسمح له بالانفراد بالثروة البترولية الكامنة ، بل أصرت الامبريالية الغربية ــ أى الراسمالية فى مرحلتها الاحتكارية . على أن تشاركه هذه الثروات . ومن هنا قبل أن يعاد توزيع ملكية شركة نفط العراق بحيث حصلت كل من المصالح الأمريكية والفرنسية والهولندية على نسبة قدرها ٢٣٫٧٥ فى المائة ، وطبق المبدأ نفسه على الشركات الأخرى العاملة

فى الحقل البترولى فى العراق (**شركة الموصل والبصرة** ، وخطوط الأنابيب الممتدة الى ساحل البحر المتوسط) . واشتركت **المصالح الأمريكية** ايضا فى استغلال البترول فى الكويت ، كما اشتركت **المصالح الفرنسية** مع البريطانية أخيرا فى بترول أبو ظبى .

ولم يتمكن الاستعمار البريطانى من السعودية وانما أخلى مكانه للمصالح الأمريكية التى استطاعت الحصول على امتياز بترولى كان يشمل ذلك البلد العربى كله ، كما أنشأت وتملكت خط الأنابيب الذى ينقل الخام السعودى الى ساحل البحر المتوسط . ورغبة فى ضمان السيطرة وفى السيطرة على مصالحها البترولية بالمنطقة ، ثم انشاء قاعدة الظهران فى السعودية . **وهكذا فالاستعمار لا يتمثل فى الاحتلال ووضع الجيوش فحسب ، ولكنه يمكن أن يتخذ صورة براقة وخداعة وهى السيطرة على موارد البلد ، وهى سيطرة تتيح له التصرف فى مصائره الاقتصادية والسياسية ، الداخلية والخارجية .**

ولكن دور البترول فى خلق الاستعمار بصورتيه المباشرة وغير المباشرة ، لم يقف عند حدود الوطن العربى فى آسيا ، ولكنه امتد الى البلاد القريبة فى الشمال الأفريقى ، فالمعروف أن الحرب انتهت بهزيمة ايطاليا وبالتالى تحررت ليبيا واعترف لها بالاستقلال والسيادة . ولكن الخرائط الجيولوجية التى كانت ترسمها وتحتفظ بها الشركات البترولية الكبرى ، كانت تدرج ليبيا فى عداد المناطق ذات الاحتمالات البترولية الوافرة والتى تنتظر الاستغلال عندما يحين الوقت المناسب ، وحان ذلك الوقت بعد أزمة السويس فى عام ١٩٥٦ واغلاق القناة ، ومن هنا اشتد البحث والتنقيب عن البترول ، واتضحت غزارة الانتاج والاحتياطيات مما يشد به ارتفاع الانتاج الذى بدأ فى عام ١٩٥٨ ، الى أكثر من ٧٠ مليون طن فى عام ١٩٦٦ . والمشاهد أن الأغلبية الساحقة من الشركات العاملة فى حقل البترول الليبى امريكية ، كما أن لشركة النفط البريطانية امتيازات واسعة . وكان لابد من الاطمئنان اولا — أى قبل نيل الامتيازات وبدء عمليات التنقيب والاستغلال — على هذه المصالح الواسعة ، **ومن هنا تم الضغط على الحكومة الليبية وهو الضغط الذى أسفر عن ارغامها على توقيع اتفاقيات تسمح بوجود قواعد عسكرية بريطانية وقاعدة جوية أمريكية ضخمة هى قاعدة هويلس المعروفة** . وبهذه القواعد مضافا اليها الامتيازات البترولية ، لا يعدو المراقبون القول بأن ليبيا كانت خاضعة للسيطرة الامبريالية الغربية .

ونعلم أن الجزائر قامت بثورتها فى عام ١٩٥٤ ضد الاستعمار الفرنسى الذى ران عليها ردحا طويلا من الزمن . وطالت الصراع حتى عام ١٩٦٢ . وجرت محاولات لحل المشكلة ولكن الحل كان يصطدم دائما بالخلاف حول الصحراء الجزائرية ، لا بصفتها هذه وانما لأنها كانت تشتمل على امكانيات واسعة للاستغلال البترولى، وكانت المصالح الفرنسية هى التى تقوى ذلك الاستغلال بمقتضى امتيازات سخية حصلت عليها من فرنسا صاحبة السلطان هناك .

وهكذا عندما نتتبع تاريخ الاستعمار الغربى فى الوطن العربى ، وكيف نشأ وكيف تطور ، يصير لزاما علينا أن ندرك أن البترول أو « الذهب الأسود » كان وراءه .

استثمار أم استغلال

ان الرأسمالية حين تسعى الى استغلال موارد بلد الطبيعية ، تقيس نجاحها بمبلغ العائد الصافى الذى تدره استثماراتها فى هذا البلد . وعلى ضوء هذه القاعدة نورد البيان التالى عن النتائج المالية التى حققتها بعض شركات البترول العاملة فى منطقة الخليج العربى ، فى عام ١٩٦٥ (بملايين دولارات الولايات المتحدة الأمريكية) :

الشركة	البلد المضيف	صافى الربح
شركة الزيت العربية الأمريكية	السعودية	٢٩٣
شركة بترول البحرين	البحرين	٢٣٫٨
شركة الخليج بالكويت	الكويت	١٢١
شركة البترول الأمريكية المستقلة	المنطقة المحايدة	١٣٫٨

وأوقع من هذا فى الدلالة البيان الخاص بنسبة الربح (فى المائة) الى رأس المال المستثمر ، اذ بلغ متوسطها خلال الفترة ١٩٥٦ — ١٩٦٠ :

البلد	النسبة المئوية
العراق	٦٢
قطر	١١٤
السعودية	٦١

وتبدو فداحة هذه النسبة التى تخرج عن نطاق الربح الاقتصادى السائد فى مختلف المشاريع الاقتصادية ، اذا ذكرنا أنها لم تتجاوز

٢٠٪ فى فنزويلا ، وانها لا تتعدى ٨٪ فى بلاد أوربا الغربية .

الاعتماد على البترول العربى

واذا كان الاستعمار قد اتخذ من ((الذهب الأسود)) مصدرا للكسب ودعم قوته ، الا أنه فى الوقت خلق الأداة التى سوف تحفر له قبره ، وهذه هى الحقيقة التى أصبحت تدركها الجماهير فى كل أرجاء الوطن العربى ، ومن هنا مطالبتها فى اصرار بوقف تصدير البترول الى الدول التى عاونت اسرائيل بطريق مباشر أو غير مباشر ، فى عدوانها الأخير الذى شنته قبيل انتهاء الأسبوع الأول من شهر يونيه عام ١٩٦٧ .

فأول ما يلاحظ بهذا الصدد هو اعتماد أوربا الغربية على البترول الذى تنتجه البلاد العربية ، والذى لا يزال يشكل حوالى ٦٥ فى المائة من استهلاك المنطقة منه . وتحاول المصادر الغربية أن تقلل من خطورة هذا الوضع الذى لا يشبه فى نظرها مثيله فى سنة ١٩٥٦ ، ولكن الواقع يخالف هذا لأن الاستهلاك فى أوربا الغربية ارتفع منذ ذلك التاريخ بنحو ثمانية ملايين ونصف مليون برميل يوميا ، مصدرها كلها العالم العربى ، ومن هنا يجىء تحذير صحيفة **الفاينانشيال تايمز** بعددها الصادر فى ٣ يونيه الماضى ، اذ قالت انه لو قررت البلاد العربية أن تقطع البترول عن بريطانيا فان الأمر سوف يشكل كارثة خطيرة . وتبدو صحة التحذير اذا تمعنا هذه النسب المئوية عن المصادر التى تزود بريطانيا بحاجتها من البترول الخام (**وذلك عن فترة الشهور الأربعة الأولى من العام الحالى)** :

المصدر	النسبة المئوية
الكويت	٢٣
العراق	٢ر٥
ايران	٤ر٦
السعودية	٢٠
ليبيا	١٥
نيجيريا	٥ر٩
فنزويلا	١٠
مصادر أخرى	٩ر١٠

فكأن بريطانيا تستورد ٢ر٦٣٪ من احتياجاتها البترولية من اربع بلاد عربية فقط . والمعروف أن الولايات المتحدة الأمريكية أكبر بلد منتج للبترول فى العالم ، ولكن يجب أن نأخذ فى الاعتبار أيضا الزيادة السريعة المطردة فى استهلاكها والتى تربو على مثيلتها فى الانتاج ، ومن هنا فانها تستورد سنويا مقادير طيبة من الخام من العالم العربى حيث السعر أرخص كثيرا من سواه فى الأقاليم الأخرى ، ولأن المصالح البترولية الأمريكية تسيطر على أكثر من ٦٠٪ من البترول العربى . وفى العام الماضى استوردت المانيا الغربية نحوا من ٢٥ مليون طن من الخام من ليبيا وحدها ، ومن هنا تبدو جسامة الخطر الذى يحيق بها اذا ما منع عنها هذا المصدر الحيوى .

هذه الناحية تفسر لنا الكثير من الظواهر التى نلقاها الآن فى بلاد عدة من أوربا الغربية وهى رفع أسعار الكثير من المشتقات البترولية كالبنزين ، والعمل على تقليل الاستهلاك من هذه المادة الأخيرة ثم محاولة توزيعه وفقا لنظام البطاقات وهو ما سوف تأخذ به بريطانيا . ومما يزيد من خطورة الأمر ما ترتب على العدوان الاسرائيلى من اغلاق قناة السويس ، ومعنى هذا أن تضطر الناقلات الآتية من ايران مثلا الى الدوران حول رأس الرجاء الصالح فى الطرف الجنوبى الأقصى من القارة الأفريقية ، وهذا يؤدى الى ضياع وقت طويل بسبب طول الرحلة ، وبالتالى الى ارتفاع تكاليف الشحن والنقل .

ليس من بديل آخر

وتسعى بعض المصادر الغربية الى تهوين حدة الأزمة التى تنتظر شعوبها ، فتقول ان فى الامكان تدبير موارد تعوض ما كان يأتى من البلاد العربية . ولو نظرنا الى الموارد الجديدة لوجدناها عبارة عن البلاد الآتية : منطقة الكاريبى (فى نصف الكرة الغربى) وخاصة فنزويلا ، ونيجيريا ، وايران . وهنا مسائل يجب أن توضع فى الحسبان ، فبترول نصف الكرة الغربى مرتفع التكاليف كثيرا بالقياس الى مثيله العربى ، ولعل هذا من الأسباب التى تفسر ظاهرة انخفاض عائد الاستثمارات مما أشرنا اليه فى موضع سابق . أما نيجيريا فقد أصبحت مصدرا يبعث على أشد القلق بسبب الصراع الداخلى الذى نشب بين الحكومة الفيدرالية والاقليم الشرقى **(الذى أعلن فى يونيه انفصاله متخذا اسم دولة ((بيافرا)))** ، وهذا الاقليم هو الذى يضم المنابع البترولية فى الدولة النيجيرية . بل ان محاولة الاعتماد على فنزويلا وايران ، وحتى نيجيريا اذا ما استتبت الأمور فيها ، محاولة غير عملية أو من المستحيل زيادة الانتاج بحيث تعوض ولو قدرا بسيطا من واردات أوربا الغربية من البترول العربى ، فضلا عن أن

هذه المصادر التى يراد الاتجاه اليها لتعويض بعض النقص ، تفتقر الى الكثير من المرافق والتسهيلات اللازمة لنقل البترول من حقوله وآباره الى موانى الشحن .

النتائج الخطيرة وزوال الاستعمار

والآن ، ما الآثار الاقتصادية التى يمكن أن تترتب على انقطاع البترول العربى عن البلاد التى ساعدت اسرائيل ، على نحو مباشر أو غير مباشر . أول ما نلاحظه هو الضرر الذى يصيب قطاعات الاقتصاد فى هذه البلاد ، فعلى المشتقات البترولية ، السوداء والبيضاء ، تعتمد الصناعة ، والزراعة الحديثة ، ووسائل النقل والمواصلات بشتى صورها . واذا أصيبت الصناعة بالتعثر فمعنى هذا أن تتأثر صادرات هذه البلاد الى العالم الخارجى ، ومن هنا قالت الصحف البريطانية **ان توقف البترول العربى سوف يزيد من ضعف القاعدة الاقتصادية التى تعتمد عليها عملية الانتعاش الاقتصادى ، وهى الآن قاعدة هشة وقابلة للكسر .**

وثمة ناحية على أكبر جانب من الأهمية . فالبلاد الغربية ذات المصالح فى الوطن العربى تستورد بتروله ، أو تستورد نسبة كبيرة جدا منه ، على صورة الخام ، ثم تتولى تكريره فى معاملها وبذلك :

(أ) تخلق صناعة كيماوية متعددة الجوانب ، تستثمر فيها عشرات المئات من ملايين الجنيهات وتصدر عنصرا هاما من عناصر الصادرات .

(ب) وصناعة التكرير تدر مبالغ طائلة على الخزانة على صورة رسوم وما اليها .

(حـ) كما أن صناعة التكرير والصناعات الكيماوية تهيء العمل لقطاع له وزنه من القوة العاملة فى هذه البلاد .

هذه الاعتبارات جميعا مما ذكرناه على سبيل المثال لا الحصر ، تفسر لنا كيف تستأثر أوربا الغربية بنسبة قدرها ٢٣ر٨٤ فى المائة من الطاقة التكريرية فى العالم ، كما يتضح من البيان التالى :

البلد أو المنطقة	النسبة المئوية للطاقة التكريرية
الولايات المتحدة الأمريكية	١٤ر٣٠
أوربا الغربية	٢٣ر٨٤
الاتحاد السوفييتى	١٤ر٢٤

وتتضح طبيعة هذه الظاهرة ، وهى انعكاس لظاهرة الاستغلال الامبريالى ، اذا ذكرنا فى الوقت نفسه أن طاقة التكرير فى جميع البلاد العربية لا تتجاوز ٣ر٩ فى المائة من الطاقة فى العالم اجمع !

وثمة نواح أخرى تلفت النظر اليها ونحن نتحدث عن الآثار الاقتصادية بالنسبة الى البلاد التى يتوقف ضخ البترول العربى اليها :

أولا — فى عام ١٩٦٠ مثلا بلغت قيمة الأصول الثابتة والسائلة المستثمرة فى الصناعة البترولية العربية وايران نحوا من ٢٨٥٠ دولار أمريكى ، وبلغ صافى الأرباح حوالى ٣٠٠٠ مليون دولار ، وذلك قبل أداء العائدات المستحقة للحكومات المضيفة ، وجملتها ١٤٢٠ مليونا ، أما الباقى وقدره ١٥٨٠ مليونا فكان من نصيب الشركات . فاذا ذكرنا أن الحكومة البريطانية تملك ٥١٪ من رأس مال شركة البترول البريطانية ، كما أن المصالح المالية البريطانية تملك نحو ٤٠٪ من رأس مال مجموعة رويال دتش شل ، أمكن أن نقدر الفائدة المالية التى تعود على الخزانة البريطانية مباشرة من جهة ، وعلى رأس المال البريطانى من جهة أخرى . أما بالنسبة الى الرأسمالية الأمريكية فانها تملك أكثر من ٦٠٪ من المصالح البترولية فى البلاد العربية ، ويكفى للدلالة على عظم العائد الذى يعود على هذا البلد ، أن نذكر أنه فى عام ١٩٦٦ — طبقا لتقديرات الخبير البترولى العربى الأستاذ **عبد الله الطريقى** — حققت الشركات الأمريكية العاملة فى البلاد العربية بمنطقة الخليج العربى ١٢١٥ مليون دولار . هذه الأرقام لا تبعث على الدهشة ما دامت نسبة العائد الى الأموال الموظفة تتراوح بين ٦١٪ فى السعودية ، ١١٤٪ فى قطر ، بينما هى بالنسبة الى الأموال الأمريكية الموظفة فى الصناعة البترولية فى منطقة أوربا الغربية كانت دون ذلك بصورة تبعث على التساؤل ، كما يتضح من الجدول التالى :

البلد	النسبة المئوية (متوسط ١٩٥٨ — ١٩٦٠)
بلجيكا ولوكسمبورج	١ر٥
ألمانيا الاتحادية	٥ر٠
ايطاليا	٢ر٧
المملكة المتحدة	١ر١٩
فرنسا	٨ر٦

ثانيا — وبالنسبة الى انجلترا فانها عندما تستورد البترول من البلاد العربية حيث لشركاتها امتيازات وافرة ، لا تتحمل عبئا ماليا يقع على ميزان مدفوعاتها . ففى عام ١٩٦٣ مثلا وفرت شركة البترول البريطانية على انجلترا ما قيمته **١٠٧ مليون جنيه من العملة الصعبة ، كما وفرت عليها شركة شل حوالى ٨١ مليونا .**

ولنفرض الآن أن البترول العربى قطع عن بريطانيا ، وأنها اضطرت الى استيراد حاجتها من الولايات المتحدة ومنطقة الكاريبى ، فمعنى هـذا أنها تدفع ثمنا أعلى من ثمن البترول العربى ، كما أن معناه أيضا أنها تدفع هذا الثمن بالدولارات الأمريكية أى بالعملة الصعبة ، **وهو أمر خطير اذا أخذنا فى الحسبان العجز المزمن الذى تعانيه بريطانيا منذ سنوات فى ميزانها التجارى ، حتى أنها قررت خفض عدد قواتها فى ألمانيا الغربية ، كما تعتزم التقليل من بعض التزاماتها فى جنـوب شرقى آسيا ، وكل هذا كى تقلل من العجز الذى يعانيه ميزان المدفوعات .**

وينطبق الأمر ذاته على الولايات المتحـدة ، فشركات البترول الأمريكية التى تزاول نشاطها فى البلاد الأجنبية ، تسهم بدرجة طيبة فى دعم ميزان المدفوعات الأمريكى . فقد أوردت نشرة ((**أبناء القاهرة**)) بعددها الصادر فى ١٧ يونيـة سنة ١٩٦٧ ، نقلا عن تقرير لشركة ستاندارد أوف نيوجرسى أنها حققت من عملياتها خارج الولايات المتحـدة ١٥٧٨ مليون دولار فى عـام ١٩٦٢ ، وأضافت فى العام نفسه ٦٣٨ مليونا الى الخزانة الأمريكية . بل ان الشركات الأمريكية العاملة فى ثلاث من بلاد الشرق الأوسط العربى حققت ربحا صافيا فى سنة ١٩٦٥ قدره ٥٦١٫٦ مليون دولار ، كما يتضح من الأرقام التالية

البلد	**صافى الربح**
المملكة العربية السعودية	٣٩٣٫٠
البحرين	٣٣٫٨
الكويت	١٢١٫٠
المنطقة المحايدة (بين السعودية والكويت)	١٣٫٨
	٥٦١٫٦

ثالثا ـ هذه النتائج الخطيرة تترتب على منع البترول العربى عن البلاد التى أيدت اسرائيل فى عدوانها ، بوجه عام وبلاد الولايات المتحـدة وبريطانيا وألمانيا الغربية بوجه خاص . **ولكن الخطر يزداد حـدة بالنسبة الى البلدين الأولين اذا ما قررت البلاد العربية تأميم المصـالح الأمريكية والبريطانية فى الحقـل البترولى .** ففى هذه الحالة لن يقف الأمر عند حد فقدان الأرباح الضخمة ، وانما يتعداه الى فقدان الأموال الموظفة (حتى ولو دفع عنها التعويض) بأرباحها ، لا بصورة مؤقتة وانما بصفة دائمة . **ومعنى هذا أن الرأسمالية الأمريكية والبريطانية تفقد احدى الدعامات التى تستند اليها ، مما يعجل بانهيارها ، وبالتالى بانهيار احدى مظاهرها وهى الاستعمار .**

وفضلا عن هذا فالقضاء على هذه المصالح ، واستمرار هذين البلدين فى انتهاج سياسـتهما القائمة على التحيز السافر لاسرائيل والصهيونية، يؤديان بالتالى الى القضاء على المصالح الاقتصادية الأخـرى من شركات ومصارف وشركات تأمين وعمليات نقل وما الى ذلك . يضاف الى هذا أن ينعكس ذلك على العلاقات التجارية بينهما وبين العالم العربى الذى لابد فى هـذه الحالة من أن يقلل من استيراد حاجته من السلع المصـنوعة منهما . **والمعروف فى علم الاقتصاد أن التوسع فى التصدير هو من أعظم أهداف الرأسمالية ، وتضاؤله هو من العوامل التى تضعف من قوتها وتعجل بانهيارها .**

وثمة نتيجة أخرى وضحت فى الآونة الأخيرة . فقـد سبق أن ذكرنا أن القـواعد الأمريكية والبريطانية التى فرضت على ليبيا بعد استقلال الأخيرة ، كان الهدف منها ايجاد نوع من الضمان للامتيازات البترولية التى يعتزم الحصـول عليها . وعلى أثر العدوان الاسرائيلى الأخـير ، وتحت الضغط الشعبى ، أعـادت ليبيا المطالبة بتصفية هذه القواعد نهائيا من البلاد ، وبذلك يزول مظهر مادى ملموس من مظاهر الاستعمار .

تلك هى بعض النتائج التى يمكن أن تترتب على استخدام السلاح الأسود فى معركة الحرية . . فاذا كان البترول قد أسهم فى قيام وجـود للاستعمار فى الوطن العربى ، فما من شـك أنه سيكون أيضـا الأداة التى تحفر قبر هـذا الاستعمار .

راشد البراوى



● ان المطلق الهيجلى لا يتحقق فى وعى مفارق للعالم ، ولا فى رؤية شـــاملة أبدية ، بل يتحقق فى المناشط والأعمال الخلاقية للفنـــان ، وفى ايمان المؤمن وعبادته ، وفى آراء الفليسوف المذهبية المنظمة ، فالمفارق عنده لا يكون الا اذا كان متجليا فى تجربة انسانية عينية .

● ان مشكلة الاغتراب تكاد تكون المشكلة الرئيســـية فى الفلســـفة المعاصرة ، وبخاصة الوجودية والماركسية ، لأنها تمس الانسان المعاصر وترتبط بوضعه فى المجتمع الصناعى التكنولوجى ، وعلى ذلك فالفلاســفة المعاصرين أخذوا من هيجل اكثر مما نبذوا وتاثروا به اكثر مما ثاروا عليه .



هيجل .. فيلسوفًا معاصرًا

سيبدو عنوان هذا البحث غريبا كل الغرابة . فكيف يكون هيجل فيلسوفا معاصرا ، وقد مات سنة ١٨٣١ ؟ .

بيد أن هذه هى الحقيقة التى يحرص على اثباتها كثير من الباحثين فى ميـــدان الفلسفة المعاصرة . فمنذ سنة ١٩٠٧ ، وهو الوقت الذى نشرت فيه لأول مرة مؤلفات **هيجل** الدينيـــة التى كتبها فى سن الشباب ــ وثمة دراســـات عديدة يهدف أصحابها الى ((**احيـــاء هيجل**)) ورسم صورة جديدة حية له . فبعض هـــذه الدراسات تصور هيجل وكأنه فيلسوف وجودى قبل الوجـــوديين ، تصدر مفاهيمه وأفكاره ــ التى تبدو فى نظرنا عامة مجردة ــ عن تجربة حية عاناها الى حد الشقاء والتمزق . (انظر ، على سبيل المثال ، دراسة **جان فال** : ((**شـــقاء الوعى فى فلسفة هيجل**)) ، باريس ، ١٩٢٩ . **وكتاب ايبوليت** : ((**دراســـات عن ماركس وهيجل**)) ، باريس ، ١٩٥٥) . أما بعضها الآخر فتظهر هيجل كما لو كان ماركســـيا قبـــل الماركسيين ، يعنى بنقـــد الوضع الاجتماعى والاقتصادى والسياسى والدينى للمجتمع الذى كان يعيش فيه ، وهـــو مجتمع بورجوازى رأسمالى ، بين افلاسه وعقمه ، وتنبأ بانحلاله . (انظر ، على سبيل المثال ايضا ، دراســـة **جورج لوكاتس** : ((**هيجـــل الشـــاب**)) ، برلين ، ١٩٤٨ . ودراسة **ماركيوز** : ((**العقل والثورة ــ هيجل ونشوء النظرية الاجتماعية**)) ، نيويورك ، ١٩٦٠ . وكتاب **جارودى** : ((**الله قد مات ــ دراســـة فى فلســـفة هيجل**)) ، باريس ، ١٩٦٢) .

ولا شـــك أن السبب الأساسى الذى دفع هؤلاء الباحثين الى الكشف عن الجوانب الحية فى فكر هيجل واعادة النظر فى فلسفته ، هـــو ما تعرضت له هذه الفلسفة من اسـاءات فهم



محمود رجب

كثيرة . فقد أسىء فهم هيجل عندما نظر اليه على أنه **من أصحاب الميتافيزيقا المفارقة** ، أى يتناول بالدراسة موضوعات وأمورا مفارقة لعالمنا التجريبى الواقعى ، ويحول ما نعرفه وما نجربه الى نوع من النظرة الكلية تجاوز معرفة أى فرد منا وتجربته . وأسىء فهمه أيضا عندما نظر اليه بوصفه **فيلسوفا ذاتيا** ، يرى أن الطبيعة أو التاريخ لا يوجد الا فى وعى الانسان أو من أجله . وأسىء فهمه عندما قيل انه **فيلسوف عقلى** ، يحاول أن يستنبط ، ابتداء من عدة أفكار مجردة ، تفاصيل الطبيعة والتجربة ، أى أنه يحاول أن يتحدث عن الطبيعة والعالم التجريبى على نحو قبلى ، لا على نحو بعدى — أى بعد التجربة ، كما نعتقد اليوم .

ولقد أفرد أحد الباحثين الانجليز ، ويدعى **فندلاى** ، كتابا (عنوانه : ((**هيجل — اعادة نظر**)) ، لندن ، ١٩٥٨) للرد على هذه الآراء الخاطئة والإستعاضة عنها بنظرات أخرى صحيحة . ففى نظره **أن هيجل لم يكن من أصحاب الميتافيزيقا المفارقة** ، ذلك لأننا لو ألقينا نظرة سريعة على محتويات كتابيه الكبيرين : ((**فنومنولوجيا الروح**)) و ((**دائرة العلوم الفلسفية**)) ، لوجدنا أن كلا من الكتابين يبدأ بما هو مباشر وعينى ، ويبعد بقدر الامكان عما هو مطلق . ولئن كان الكتابان انتهيا بما هو مطلق ، اذ أن الأول ينتهى بالمعرفة المطلقة الفلسفة ، والثانى ينتهى بالصور الثلاث للروح المطلقة : **الفن والدين والفلسفة** — فان التأمل فى هذين الكتابين جدير باقناعنا **بأن هيجل لم ير فيما هو مطلق شيئا مفارقا لتجارب الناس ومناشطهم : ان المطلق — على حد تعبيره — ((هو الحاضر حضورا كاملا))** ، ((**هو الفعلى**)) ، ((**وما هو بالشىء الذى يكون فوق الأشياء أو وراءها**)) . ان المطلق الهيجلى لا يتحقق فى وعى مفارق للعالم ، ولا فى رؤية شاملة أبدية ، بل يتحقق فى المناشط والأعمال الخلاقة للفنان ، وفى ايمان المؤمن

وعبادته ، وفى آراء الفيلسوف المذهبية المنظمة . فالمفارق عنده لا يكون الا اذا كان متجليا فى تجربة انسانية عينية .

أما أن هيجل فيلسوف ذاتى ، فيرد **فندلاى** على ذلك بقوله : ان هيجل لم يكن ذاتيا بمعنى أنه لا يؤمن بوجود شىء الا اذا كان مدركا أو ممتثلا ، أو أن الموضوعات لا توجد الا اذا كانت هناك أذهان تدركها . **ولم يكن ذاتيا بمعنى أن الذهن يفرض صوره على مادة الحس ، أو يركب العالم فى قوى الخيال أو الفكر** . ذلك ان مثل هـــذه الذاتية المنسوبة خطأ الى هيجل ترجع الى التركيز المتزايد على علاقته **بكنت** . والحق أن هيجل قد بين فى « فلسفة الطبيعة » **أن الموضـــوعات الطبيعية موجودة قبل ظهور الوعى والحيـــاة فى العالم** ، وبين فى « **فلسفة الروح** » أن الزمـــان والمكان صـــــورتان للأشياء الخارجية ، وليسا فقط صورتين يتخيل فيهما الذهن هذه الأشــــياء الخارجية .

وأما الرأى الذى يقول بأن هيجل يستنبط تفاصيل الطبيعة والتاريخ من عـــدة مبادىء ومفاهيم مجردة ، فيرد عليه **فندلاى** بقوله : ان هيجل اعتقـــــد فيما أسماه « **بالعلم المذهبى المنظم** » ، وهـــو علم ترتبط فيه المفاهيم كلها ــ حتى تلك التى تستخدم فى العلم والتاريخ ــ ارتباطا وثيقا فى سلسلة متصلة الحلقات ، كل منها يجد فى هذه السلسلة مكانه الوحيـــــد والضرورى . وقواعد هذا العلم المذهبى المنظم ليست استنباطية بالمعنى الذى تكون فيه قواعد القياس أو الحساب الرياضى ، استنباطية . انها بالأحرى قواعد عمل ، تدفعنا الى الانتقــــال من أفكار ، المبدأ فيها كامن ، الى أفكار يصبح المبدأ فيها ظاهرا مكشوفا . **ان هدف هيجل ليس هو أن يقوم بعمل العالم أو المؤرخ ، ولا أن يضيف الى نتائجهما شيئا جديدا ، بل أن يصوغ مفاهيم يمكن على أساسها ادراك هـــذه النتائج العلمية والتاريخية ادراكا فلسفيا .**

على أن هذا الباحث الانجليزى يرى **أن الجانب الحى والمعاصر فى فلسفة هيجل هو ما قاله فى الفكر واللغة** . فهيجل فى اعتقاده يشارك الفكر المعاصر فى دعوته الى وحدة الفكر واللغة ، بحيث تقضى على المتناقضات الفلسفية التى تنشأ عن الاستخدام الجارى للغة ، وفى نظرته الى الفكر على أنه رموز « **داخلة** » والى الرموز على أنها فكر « **خارج** » ، أو بعبارة أخرى ، فى النظر الى الفكر على أنه عملية « **ادخال** » للرموز ، والى الرموز على أنها عملية « **تخارج** » للفكر .

ورغم أهمية هذا الجانب الذى أشـــار اليه فندلاى ، وبخاصـــة للمناطقة الوضعيين ، فانى اعتقد أن هناك جانبا أكثر منـــه أهمية ، يثبت **أن الفلاسفة المعاصرين وبخاصـــــة الوجوديين والماركسيين ، لم يتجـــاوزوا بعد هيجل ، رغم ادعائهم الثـــورة عليه** ، وهذا الجانب هو تناول هيجل **لمشكلة الاغتراب** . فما أحسب أن هناك مشكلة أخرى غيرها تملك ، فى السنوات الأخيرة ، على المفكرين والفلاســـفة المعاصرين اهتمامهم ، وتشغل حيزا كبيرا من تفكيرهم . وما أحسب كذلك أن هناك مشكلة أخرى غيرها ألصق بواقع الانسان المعاصر ووجوده . **فانسان هذا العصر** انســـان مغترب يعيش فى عـــالم مغترب . والفيلسوف ما هو الا بمثابة المقياس الذى يقيس حال الاغتراب الذى نحن وهو نعيش فيه . فان جاء بعد ذلك فيلسوف وعبر عن هذه المشكلة ــ حتى لو لم يكن من أهل عصرنا الحاضر ــ كان بلا شك معاصرا لنا ، وكانت فلسفته أو المشكلة التى يبحثها ، حية . ومعنى الحياة هنا أنها ، أى المشكلة ، تدفع النـــاس وتحركهم اما الى الاحساس بها أو التفكير فيها أو العمل لحلها ، فمشكلة كتلك التى كانت تشغل بال فلاســـــفة العصور الوسطى وهى ما اذا كانت الملائكة ذكورا أو اناثا ، مشكلة ميتة غير حية ؛ لأنها لم تعد تدفع الناس فى هـــذا العصر الحاضر وتحركهم . أما مشكلة الاغتراب فتكاد تكون المشكلة الرئيسية فى الفلسفة المعاصرة ، **وبخاصة الوجـــودية والماركسية** ؛ لأنها تمس الانسان المعاصر وترتبط بوضعه فى المجتمع الصناعى التكنولوجى . وعلى هذا ، فعندما نعرض هذا الجانب من فكر هيجل ، فاننا نقضى من وراء ذلك اثبات قضية بسيطة هى : أن الفلاسفة المعاصرين اخذوا من هيجل أكثر مما نبذوا ، وتأثروا به أكثر مما ثاروا عليه ، **بحيث نستطيع أن نقول ان هيجل لم يتجاوز بعد .**


ف . هيجل

مؤلفات الشباب الدينية

لقد تجاوز هيجل النقـــد العقلى التقليدى للدين الذى كان ينظر الى الدين على أنه ((**خطأ**)) وقع فيه الانسان ، وأقام نقد الدين على أساس وجودى تاريخى ، جديد كل الجدة وثورى تماما ، تضمن أصل الثورة التى شنها كل من **فويرباخ وبرونو بادر** على الدين ، وتضمن كذلك أصـــل المحاولة التى قام بها كل من **ماركس ونيتشه** لقلب القيم . ان الدين لا يبدو لنا ــ فى مؤلفات الشباب الدينية لهيجل ــ وكأنه ((**خطأ**)) بسيط ، وانما يظهر على أنه ((**اغتراب**)) ؛ فلا ينبغى أن نفكر فى الدين على أساس انه ((**معقول**)) أو ((**لامعقول**)) ، بل يجب أن نفهمه وأن ننقده بوصفه تعبيرا عن ((**شقاء**)) الانسان ((**وتمزقه**)) .

ومع ذلك ، يهيب هيجل بالانسان ((أن يسترد كنوزه التى اغتربت عنه وسلبت منه لحساب من فى الســـماء ــ يستردها بوصفها ملكه هو)) . **ولقد قال انجلز فيما بعد : ((انه لبفضل فويرباخ، تلميذ هيجل ، هبطت السماء الى الأرض وتبعثرت كنوزها ــ كما لو كانت أحجارا ــ عـــلى قارعة الطريق ، وما على المـــرء الا أن يحاول التقاطها وجمعها)) . والواقع أن تلاميذ هيجل لم يفعلوا شيئا سوى أن دفعوا برنامج الاسترداد .. ، الذى صاغه هيجل ، الى أقصى نتائجه ، من ذلك مثلا ما يقوله الماركسيون عن ضرورة ((استرداد)) الطبقة العاملة لطاقتهم على العمل ولوسائل الانتاج التى سلبت منهم ، وما يقوله الوجـــوديون عن ضرورة ((استرداد)) الانسان لذاته الحقيقية التى ضاعت منه فى خضم الحياة اليومية ، والمجتمع الصناعى الآلى .**

يقول هيجل : ((ان كل ما هو سام وجميل فى طبيعتنا الانسانية نقلناه نحن بأنفسنا خارج ذواتنا ، وأسقطناه على موجـــود غريب عنا ، ولم نبق لأنفسنا سوى النقائص التى تقدر عليها طبيعتنا البشرية . واننا لنستكشف من جـــديد الجوانب الخيرة السامية فى طبيعتنا ، وســـوف نمتلكها من جديد وسوف نستردها بعد ضياع)) . ان الاغتراب بهذا المعنى **(أى بمعنى الشـــقاء والتمزق والضياع)** ليس أمرا واقعا على الدوام ؛ لأن الانسان ليس شقيا دائما . فاليـــونانيون القدماء لم يعـــرفوا ((**الانقسام أو التمزق**)) ، ولا الهـــرب فى عالم ((الماوراء l'au-dela)) (أى عالم الغيب) . أن اليونان عند هيجل تمثل المعيار الذى به نحكم على درجة الاغتراب ، وهى التى تؤلف الاطار المرجعى للتاريخ كله .

اليونان ــ فى نظر هيجل ــ هى ((**النقطة المنيرة للتاريخ**)) ، ((ولئن كانت الجنة كما جاء ذكرها فى الأناجيل هى جنـــة الطبيعة الانسانية ، فان اليونان هى جنة الروح الانسانية)) . واليونان ، فى رأيه ، ليست فقط ((**فردوس الفن المفقود**)) ، كما ذهب الى ذلك غالبية معاصريه من الشعراء

والفنانين ، بل هى أيضا ، وعلى الخصوص ، **« فردوس السياسة المفقود »** . **فاذا كان اليونانيون قد عاشوا فى انسجام مع العالم ، فذلك لأنهم لم يعرفوا أى لون من ألوان الانقسام والتمزق ، أو الانفصال بين المدينة والفرد ، ولم يعرفوا بالتالى الانغلاق أو التقوقع الأليم داخل حدود الذات الفردية ، ولم يعرفوا الهرب فى العالم الفارغ الأجوف للماوراء** . ان أرض اليونان المقدسة التى نظر اليها الشعراء المعاصرون لهيجل **« بعيون الروح »** ، أخذت عنده طابعا سياسيا حيا ، فظهرت المدينة اليونانية من جديد مجتمعا من المواطنين الأحرار ، كل مواطن فيه حر على الحقيقة ، تتحقق ارادته الجزئية الفردية فى الارادة الكلية العامة ، تتحقق فى الأمة ، وفى أمة معينة بالذات هى اليونان .

ويصف هيجل حرية المواطن اليونانى القديم بأنها حرية داخل الدولة ؛ لأنها حرية الطاعة للقوانين التى شارك فى وضعها بنفسها ، ولأنها حرية اتباع الأحكام التى اختارها هو . وعلى هذا ، فان المطلق عند اليونانى القديم هو مدينته الأرضية . وهذا على العكس من المواطن فى العالم الحديث ؛ فقد صار انسانا فرديا ، وأنانيا . ولذلك يصف هيجل حرية هذا المواطن بأنها حرية خارج الدولة ، لأن الدولة فى العصر الحديث لم تعد تحققا كاملا للانسان ، بل أصبحت شيئا آخر غريبا عنه ، مما يدفع الانسان الى أن يحفظ حريته الخاصة خارج هذه الدولة ، ولن يتسنى له ذلك الا بالهرب من هذا العالم الأرضى الى ما وراءه ، الى عالم الماوراء والغيب .

والواقع أن هيجل يضع هنا سعادة اليونان ونعيمهم فى مقابل بؤس الألمان وشقائهم ، ويستخدم الحالة السياسية المثالية لليونان أساسا لهجوم يشنه على **« العقم السياسى »** لألمانيا ، وعلى فساد المجتمع البرجوازى وانحلاله ، وعلى نزعة الهرب من هذا العالم الأرضى الى العالم الآخر فى الديانة المسيحية . فألمانيا — كما يقول — **« لم تعد دولة »** ، وبينما كان الفرنسيون منغمسين فى عملية تجريب سياسية ثورية ، كان الألمان لا يهتمون الا بحماية ملكيتهم الخاصة ، وتبدت لهم قوة الدولة وكأنها شىء غريب يوجد خارجهم وبمعزل عنهم ؛ « فالعناد الذى تتميز به الشخصية الألمانية لم يسمح للأفراد أن يضحوا بمصالحهم الخاصة الفردية فى سبيل المجتمع ، أو أن يتحدوا فى مصلحة عامة ، وأن يتبينوا حريتهم فى القبول الحر لسلطة الدولة العليا » . ان المجتمع البرجوازى الحديث ، على العكس من المجتمع القديم ، لا يعرف الا المصلحة الفردية الخاصة ، وينشىء أفراده على التمسك بهذه المصلحة والسعى وراءها .

مما سبق نتبين أن الاغتراب بمعنى الشقاء أو انعدام الحرية السياسية ما هو بالحالة الطبيعية التى يتحتم على الانسان أيا كان أن يكابدها ويعانيها ، **وانما هو ظاهرة تاريخية يرتبط بدرجة الحرية السياسية التى تقوم عليها سعادة الانسان أو شقاؤه ، وبالتالى تأصله فى العالم أو هروبه فى الماوراء .**

ولكن ، كيف ومتى نشأ الاغتراب بمعنى الانقسام والتمزق والشقاء ؟ يقول هيجل : « قرب نهاية العالم القديم احتاج الناس الذين فقدوا الشجاعة المدنية ، والذين عاشوا فى حال من الظلم والتمزق — الى جزاءات تعوضهم عن بؤسهم الذى لم يحاولوا أبدا التقليل من شدته » . **هنا نجد هيجل يربط بين ظهور الاغتراب وانحلال الامبراطورية الرومانية فى نهاية العالم القديم ،** حيث ساءت الأحوال الاقتصادية والسياسية ، وحيث انتشرت النزعة الاستبدادية . ولقد كان سوء هذه الأحوال بمثابة الأرض الخصبة لانتشار المسيحية ، ذلك أن المسيحية بثت فى نفوس الأفراد اعتقادا مؤداه أن الفساد الذى يعيشون فيه ما هو الا وضع طبيعى ، وأن الانسان فاسد بطبعه . **فهيجل يرى أن المسيحية بصرفها الانسان عن الاهتمام بالحياة الدنيا والعالم الواقعى ، وجعله مواطنا من مواطنى السماء (الماوراء) ، قد ساعدت النزعة الاستبدادية على الانتشار ،** « وعلى هذا ، فان الدين والنزعة الاستبدادية — كما يقول هيجل — يلعبان دورا واحدا ، فالدين يعلم الناس ما يريده الاستبداد : احتقار النوع الانسانى وعجزه عن تحقيق أى شىء بنفسه » . والمعروف أن **مكيافلى** قد جعل — قبل هيجل — المسيحية مسئولة عن عدم تعلق الناس ، فى العصر الحديث ، بالحرية ، ولكن هيجل يضيف الى ذلك قوله : بأن السبب المباشر لفقدان الحرية هو ظهور طبقة مسيطرة من القادة ومن أصحاب الثروة ، أسلم اليهم الشعب مقاليد الأمور وتسيير دفة الدولة . وبذلك لم يعد ينظر الانسان الى الدولة على أنها ثمرة من ثمار نشاطه ، بل اختفت صورتها من نفسه ، وأصبح بعيدا عن السياسة وعن الأمور العامة ، ولا تشغله الا مصلحته الخاصة .

وسط هذه الأوضاع السياسية والاجتماعية والدينية التى سادت نهاية العصر القديم ، ظهرت علاقة السيد بالعبد ، التى ما هى الا الأساس

الوجودى ((للتمزق)) الذى يعبر عنه ، على نحو مجرد ، بالتقابل القائم بين الذات والموضوع ؛ فالانسان لم يعد يشعر بوحدته مع الله ، وتحول الى مجرد موضوع للارادة القاهرة لدولة غريبة عنه . ازاء هذا الوضع أسقط الانسان ذاته على اله تصوره موضوعا له مطلق القدرة والقوة ، تصوره موضوعا منفصلا عنه . وموضوعية الله عند هيجل معناها تحول الله الى قوة موضوعية منفصلة أو غريبة عن الانسان ، وهذا التصور لله لا يظهر الا فى أوقات الفساد والعبودية التى تمر أحيانا فى حياة الناس . ونستطيع أن نقول بعبارة أخرى ، أن الانسان فى نهاية العصر القديم أغترب عن ذاته وأصبح لا ـ أنا ، ولم ينظر الى الله على أنه ذات ، بل تصوره هو الآخر لا ـ أنا ، أى موضوعا خالصا ، غريبا عنه تماما .

وقد ترتب على تصور المسيحيين لله الموضوعى تصور آخر هو ((**تشيؤ الطبيعة**)) . وفى ذلك يقول هيجل : ((ان المسيحية بتصورها الموضوعى لله قد جردت الطبيعة من طابعها الانسانى والالهى ، فجعلتها كتلة من الأشياء الجامدة الصماء . وتوجد فى صميم المسيحية الفكرة اليهودية التى تقول بتعالى الله والتى تنظر الى علاقة الخالق بالمخلوق على أنها علاقة السيد بالعبد)) . ان الانسان ـ فيما يقول هيجل ـ لا يستطيع أن ينسجم مع العالم وأن ينفتح على جمال الطبيعة وقداستها ، الا داخل المدن الحرة . فلأن اليونانيين كانوا أحرارا ، فقد عاشوا فى انسجام مع ((**الكل**)) متجاهلين شقاء العلو والماوراء . ولقد جعل الشقاء الذى خلفه الاستبداد من نظرة الانسان نظرة معتمة متجهمة ، والقى على الطبيعة حجابا كثيفا لا جمال فيه ولا معنى . وطالما أن الحريات مكفولة ، ففى مقدور الانسان أن يكون معيارا لجميع الأشياء ، وأن يرى العالم مكملا حيا لوجوده وامتدادا لذاته ، أو مرآة يرى فيها نفسه .

ونخلص من هذا كله الى القول بأن هيجل يتخذ ـ فى مؤلفات الشباب الدينية ـ من فكرة الحرية السياسية محوراً يدير حوله أفكاره ، فمتى كان هناك توافق بين حرية الفرد وحرية الجماعة ، ومتى كان هناك انسجام بين المصلحة الفردية والمصلحة العامة ، بين المواطن والوطن ، فلن يكون هناك مجال لشقاء الانسان ، وبالتالى لاغترابه . والاغتراب هنا ظاهرة تاريخية ، أى تنشأ نتيجة ظروف تاريخية . وعندما يقضى على هذه الظروف يقضى على الاغتراب بالتبعية .

مؤلفات فترة يينا

أبدا لم يكن هيجل بالفيلسوف المنعزل عن أحداث عصره ، المبرر لاوضاع مجتمعه ، بل كان على العكس من ذلك ، ناقدا لها ، فاضحا لعيوبها . والدليل على هذا مؤلفاته الدينية التى سبق أن ذكرناها ، ومؤلفاته التى كتبها بعد ذلك ، والتى تعرف بمؤلفات فترة يينا ، وهى على هيئة رسائل صغيرة ، يغلب عليها الطابع السياسى والاجتماعى . وقد بين فيها الوضع الذى آلت اليه ألمانيا بعد الحرب التى خسرتها أمام الجمهورية الفرنسية .

وكانت التناقضات العامة متمثلة فى الاختلافات التى كانت سائدة بين الولايات الألمانية والاقطاعيات مع بعضها البعض . ولم تكن العزلة طابعا يطبع كل اقطاعية فحسب ، بل كانت أيضا سمة كل فرد . فقد اهتم كل فرد بالبحث عن مصلحته الخاصة دون أن يراعى حقوق غيره ولا مصلحتهم ، مما جعل الأمة الألمانية عاجزة عجزا كاملا ، وأصبحت فريسة سهلة لأى طاغ أو مستبد . لذلك قال هيجل : ((**ألمانيا لم تعد دولة .. واذا كانت ألمانيا لا تزال تسمى باسم دولة ، فان وضعها الراهن الفاسد والمنحل لا يسمى الا فوضى**)) .

ومن بين دراسات هيجل الهامة فى هذه الفترة دراسة بعنوان ((**مذهب الخلقية**)) يتناول فيها تطور الحضارة . وهو يقصد بالحضارة مجموع المناشط الواعية للانسان فى المجتمع ، فالحضارة هى ملكوت الروح ونطاقها . والنظام الاجتماعى والسياسى ، والعمل الفنى ، والدين ، والمذهب الفلسفى ـ كلها أمور توجد وتسلك بوصفها جزءا من وجود الانسان ، وما هى الا منتجات ذات عقلية تستمر فى الحياة فى هذه المنتجات . ومن حيث هى منتجات فانها تؤلف عالما موضوعيا ، وهى فى نفس الوقت ذاتية ؛ لأن الموجودات البشرية هى التى أنتجتها وخلقتها . فالشىء ـ أى شىء ، ذاتى وموضوعى فى نفس الوقت ، متصل بذات الانسان لأن الانسان خالقه ، وغريب عنه لأنه منتم الى عالم موضوعى . هنا يستشعر الاغتراب الابداعى ؛ لأنه وهو المبدع والخالق لهذه المنتجات يجدها تبتعد عنه وتكتسب وجودا غريبا منفصلا ، وجودا موضوعيا ، بل انها لتتحكم فيه وتستعبده فى بعض الأحيان .

وتطور الحضارة يكشف عن مراحل متميزة تدل على مستويات مختلفة للعلاقة بين الانسان وعالمه ، أى تدل على طرق مختلفة لفهم العالم والسيطرة عليه ، بحيث يصير متوافقا مع

احتياجات الانسان وامكانياته . والمرحلة الأولى هى **العلاقة المباشرة التى تربط بين الفرد المنعزل والموضوعات المعطاة القائمة أمامه .** فالفرد هنا يدرك موضوعات بيئته بوصفها أشياء يحتاج اليها أو يرغب فيها ، ويستخدمها لتحقيق واشباع احتياجاته ، ويستهلكها كما لو كانت طعاما وشرابا . ويصل الانسان الى مرحلة أعلى فى سيرة الحضارة عندما يشكل العمل الانسانى العالم الموضوعى وينظمه . فالانسان هنا لم يعد يستهلك الأشياء ، بل يحفظها بوصفها وسائل لاستمرار حياته . وتفترض هذه المرحلة ارتباطا أو تعاونا واعيا بين الأفراد الذين ينظمون نشاطهم على أساس تقسيم العمل لكى يحل الانتاج المستمر محل ما قد أستهلك .

وعلى الرغم من أن هيجل ينظر الى العمل على أنه وسيلة من وسائل التكامل والتعاون بين الأفراد ، فانه ينقد العمل الاجتماعى الذى يقوم على تقسيم العمل فى المجتمع الحديث ؛ ذلك أن عمل الفرد الذى يستهدف اشباع احتياجاته الشخصية ، يتحول الى « **عمل عام** » ، **يقصد منه انتاج السلع للسوق** » . ويصف هيجل هذا النوع الأخير من العمل بأنه « **عمل مجرد وكمى** » ، ويجعله مسئولا عن التفاوت المتزايد بين الناس فى الثروة .

ان العمل المجرد – فى نظر هيجل – لا يستطيع أن يطور ملكات الفرد الحقيقية ، فالآلية – وهى الوسيلة التى تخلص الانسان من التعب والكدح – تجعل منه عبدا لعمله ، « **وكلما تغلب الانسان على عمله وقهره ، أصبح هو نفسه بلا حول ولا قوة** » ، ذلك لأن الآلة تقلل من التعب والكدح للمجموع فقط ، ولكنها لا تعلل تعب الفرد . « **وكلما أصبح العمل أكثر آلية . قلت قيمته وتعب الفرد وكدح أكثر** » . « وكلما زاد انتاج العمل ، قلت قيمة العمل ، وانحط وعى العامل الى أسفل درجة من درجات البلادة وانعدام الحس » . وعلى هذا ، فان تكامل الأفراد المتصارعين خلال العمل المجرد وخلال عملية التبادل يقيم « نظاما شاملا من الاعتماد المتبادل ، يقيم حياة متحركة للأموات . ويتحرك هذا النظام هنا وهناك على نحو عشوائى أعمى ، كحيوان أهوج يستلزم ضبطا قويا وكبحا لجماحه » .

ان النغمة السائدة فى هذا الوصف تذكرنا بماركس ، **فمما يثير الدهشة أن هيجل قد أنهى دراسته بهذه الصورة القاتمة للمجتمع الحديث ، كأنه أصيب بذعر مما سيجره اليه تحليله للمجتمع** البرجوازى الذى يقوم على انتاج السلع . وهذه النغمة تذكرنا أيضا بالوجوديين عندما يصفون اغتراب الانسان فى المجتمع التكنولوجى الحديث بأنه صار فى المصنع وكأنه مسمار فى دولاب العمل ، أو قطعة غيار يمكن استبدالها بغيرها عندما لا تقوم بدورها . ان العامل المغترب عند هيجل ميت يتحرك ، يعيش فى عالم غريب عنه ، معاد له ، تتحكم فيه قوانين السوق والبيع والشراء . **هنا نضع أيدينا على المصدر الأثر الذى أخذ عنه الفلاسفة المعاصرون ، ابتداء من ماركس والوجوديين حتى أريك فروم ، تحليلاتهم لظاهرة الاغتراب فى بعدها الخاص بالعامل فى المجتمع الصناعى** . وجوهر المشكلة عند هؤلاء جميعا أن العمل الذى يقوم به الانسان ، بدلا من أن يشبع حاجاته الانسانية وبدلا من أن يكون وسيلة للتكامل بينه وبين الأفراد الآخرين ووسيلة لانشاء مجتمع انسانى عقلى – أصبح فى ظل المجتمع الرأسمالى التكنولوجى الذى يهتم بانتاج السلع للسوق ، قوة مغتربة عن ذات الانسان ، مسلوبة منه ، عامة ، ومجردة .

ان هيجل يستخدم فى مؤلفات فترة يينا جدل الواقع العينى الذى يستهدف ادراك الحياة الانسانية خلال جوانبها العينية الملموسة . واستخدام هذا الجدل العينى أفضى **بهيجل الى أن يتبين مساوىء المجتمع الفردى الذى يسيطر عليه قانون الانتاج من أجل الانتاج ، أو القوة من أجل القوة . وقد أدرك هيجل بعقليته الجدلية الفذة حالة الاغتراب التى لابد أن يعانيها الانسان فى مثل هذا المجتمع** . فالانسان يصير أمام نفسه لغزا محيرا ، ذلك لأن نتائج أعماله لم تعد ملكا له ، فبتخارج الانسان وتموضعه فى العالم (**والعالم هو عالم الآخرين ، عن طريقه نتصل بالطبيعة ، فأبسط آلة تفترض آخرا)** – يغترب ، ويصبح آخر ، غير ما هو . وعلى هذا ، فان التموضع فى العالم واغتراب الذات هما اللحظتان الأساسيتان فى جدل الواقع العينى عند هيجل .

والجدير بالذكر أن ماركس وجه الى هيجل نقدا مؤداه أن هيجل قد خلط بين التموضع ، وهو العملية التى بها يتخارج الانسان فى الطبيعة والعالم الاجتماعى عن طريق العمل ، وبين الاغتراب ، وهو العملية التى بها يصبح الانسان غريبا عن ذاته ، والتى بها يجد نفسه فى عمله « **آخر سواه** » ، أو بالأحرى لا يجد ذاته ولا يستطيع أن يتعرف على نفسه . وعدم القدرة على التعرف على الذات فيما تنتجه من أعمال هو الشقاء الأكبر للانسان . فالفرد المغترب لا يتعرف

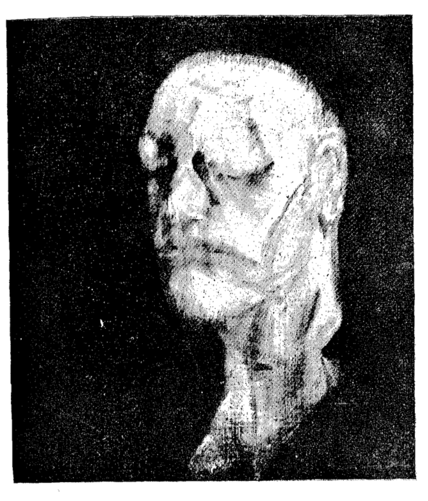
على نفسه فى عمله ، ولا فى الآخر . ذلك أن انتاج الانسان تعالى عليه وتجاوزه ، فصار مقهورا ، تقهره أعمال أنتجها بيديه وذهنه . هنا ينشق الوعى الشقى ويكون الانسان المغترب ، الذى لا يقهره هيجل الا بالفكر فى الفكر . وهذا النقد من جانب ماركس يذكرنا أيضا بما قاله **كيركجور** من أن هيجل يرفعنا الى سماء التأمل والفكر ، بينما يجعلنا نعيش فى أكواخ الواقع .

ان ماركس لا يرى فى التموضع شقاء ، ذلك لأن الانسان يعمل على تغيير الطبيعة وتأنيسها . والانسان ــ فى نظر ماركس ــ اذا ما أراد ان ينتقل من كونه فردا بيولوجيا ، أى محصورا داخل نطاق احتياجاته البيولوجية ــ الى أن يكون انسانا اجتماعيا ، **فلابد له أن يتموضع ، أن يتخارج ، أى أن يخرج عمله لكى يساهم به مع المجموع فى تأنيس الطبيعة** . ولكن ، لماذا يكون الانسان المتموضع ، الانسان المتخارج ــ لماذا يكون انسانا شقيا ، ضائعا ، وغريبا عن عمله ؟ ، ولماذا لا يظهر له المجتمع بوصفه تعبيرا عن ارادته ، ويتبدى له عكس ذلك وكأنه ارادة غريبة ؟ . **ها هنا يختلف ماركس عن هيجل . فماركس يذهب الى أن التموضع ليس اغترابا ، الا فى حالة بعض الظروف التاريخية التى يمكن أن تختفى فى التاريخ كما نشأت من التاريخ ، أى أن التموضع عند ماركس ظاهرة ضرورية أما الاغتراب فظاهرة تاريخية . ان العمل ما هو الا تموضع للجهد الانسانى ، ولكن هذا التموضع لا يصبح اغترابا الا عندما يسلب من الانسان** ، والا عندما يتحول هذا الانسان الى آلة جامدة . ولم يتحول التموضع الى اغتراب الا تحت ظل ظرف تاريخى هو ظهور الرأسمالية . وماركس يرى أن من الممكن ازالة هذا الظرف التاريخى . وعندما يتم ذلك ، فان الانسان يسترد عمله الذى سلب منه ، ولا يصير التموضع عندئذ اغترابا . **وفى نظر ماركس أن هيجل قد خلط بين ما هو ظاهرة ضرورية (التموضع) وبين ما هو ظاهرة تاريخية (الاغتراب)** .

وردا على نقد ماركس هذا نقول : ان للاغتراب عند هيجل معان مختلفة وأبعادا متباينة . منها الاغتراب من حيث هو **ظاهرة تاريخية** ترجع الى ظروف تاريخية ــ كالاستبداد وفقدان الحرية السياسية والمصلحة الخاصة ــ اذا زالت هذه الظروف زالت معها ظاهرة الاغتراب . ومنها الاغتراب من حيث هو ظاهرة **أنطولوجية وابداعية** ، وهو بمعنى تخارج أفعال الانسان بحيث تصبح وكأنها غريبة عنه . وهيجل هنا لم يخلط بين التموضع والاغتراب ، بل وحد بينها . ولم يترك هذا التوحيد دون أن يبدى بعض الأسباب الوجيهة لذلك . فالانسان عندما يتموضع فى الحضارة وفى الدولة وفى العمل الانسانى على وجه العموم ــ يغترب فى نفس الوقت ، أى يكون آخر ، ويكتشف فى هذا التموضع غيرية لا يمكن قهرها . ومع ذلك ، يجب عليه أن يحاول قهر هذه الغيرية والتغلب عليها . وهذا توتر لابد منه للموجود الانسان . وفضل هيجل يكمن فى أنه **أكد هذا التوتر فى صميم الوعى الانسانى بالذات** . وعلى العكس من ذلك نجد أن أكبر الصعوبات التى تواجه الماركسية ادعاؤها التغلب على هذا التوتر فى المستقبل القريب أو البعيد ، وتفسيرها السريع لهذا التوتر بجانب واحد ومعين من جوانب التاريخ . أليس تبسيطا للأمور محاولتها رد هذا التوتر الى نظام من نظم الاقتصاد ؟ اننا لا ننكر أن النظام الرأسمالى من عوامل اغتراب الانسان ، ولكن ، هل هو النظام الوحيد الذى يسبب الاغتراب ؟ اننا نجد الاغتراب **(بمعناه الأنطولوجى والابداعى)** لا فى النظام الرأسمالى فحسب ، بل نجده كذلك فى الحب ، وفى العلاقات الانسانية ، وفى معرفة الانسان بالانسان ، وفى التكنولوجيا التى شيد بها الانسان عالمه ، وفى الادارة السياسية للدولة ، أليس فى هذا كله تعرفا على الذات فى آخر ، يتضمن نوعا من الانفصال أو التخارج أو الاغتراب، يحاول المرء أن يتجاوزه ويقهره ، ولكنه باق دائما أبدا ؟ .

ان الاغتراب عند هيجل ليس وقفا على ذلك النوع الذى ينشأ تحت ظل النظام الرأسمالى كما يعتقد ماركس ، فما ذلك الا حالة جزئية خاصة لمشكلة أعم وأشمل ، وهى مشكلة وعى الانسان بذاته ، الانسان الذى يعجز عن التفكير فى نفسه بوصفه ذاتا مفكرة منفصلة ومتوحدة ، والذى لا يوجد الا فى عالم من صنعه ، والا فى ذات أخرى . ولكن ، هذا النحو الذى يوجد عليه الانسان فى الآخر ، أى التموضع ما هو الا اغتراب، ما هو الا فقدان للذات فى نفس لحظة اكتشاف الذات . وعلى هذا ، فان التموضع والاغتراب أمران لا يمكن الفصل بينهما ، ووحدتهما لا يمكن أن تكون سوى تعبيرا عن توتر جدلى يدركه المرء فى حركة التاريخ ذاتها .

محمود رجب



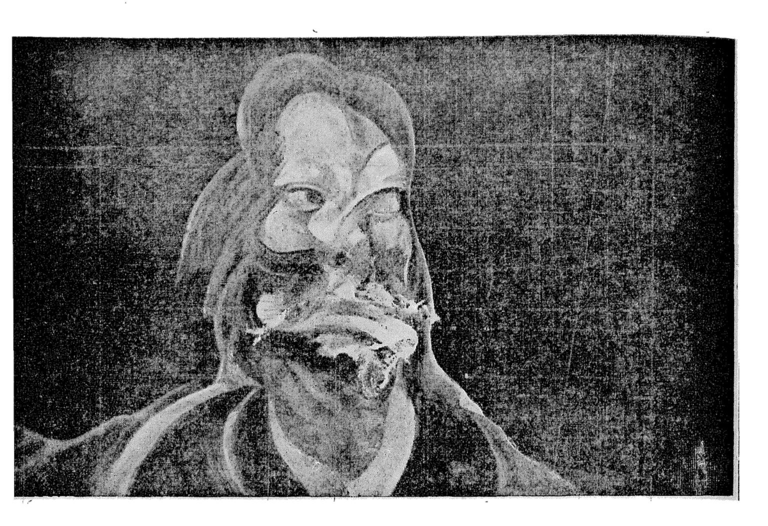


فكرة التشويه في الفن الحديث

من هو فرنسيس بيكون :

● ولد فرنسيس بيكون سنة ١٩١٠ في دبلن عاصمة ايرلندة لأب يعمل بتدريب الخيول ● ترك انجلترا الى المانيا ثم الى باريس ثم عاد مرة أخرى ليستقر في كنزنجتون بلندن ● خدم في الدفاع المدني اثناء الحرب ● قارىء عظيم للفلسفة والفنون والآداب ● أعظم فنان بريطاني على قيد الحياة ، وربما على الاطلاق ● ليس في حياته مدرسة أو جامعة أو اكاديمية أو عضوية لجنة أو معلم أو استاذ أو جائزة او ميدالية أو وسام شرف أو منصب. أو عقد زواج ● خالق التشخيصية الجديدة في الفن الحديث ورائدها ● قدم خمسة عشر معرضا فرديا منذ سنة ١٩٣٤ ـ ١٩٦٦ وحوالي تسعين معرضا مشتركا منذ سنة ١٩٣٣ ـ ١٩٦٤ ، ● متواضع شديد الحب لبيكاسو ، كثير الادمان ، يختار الكلمات والأصدقاء ، قوى البنية ، حزين النفس ، شديد الثقة شديد التعمق ، شديد الفوضى ، يداه عريضتان حتى أنهما تكفيان لتغطية وجه ثور ، يكره الممتلكات والروتين والعقيدة والتظاهر .

● أعماله مقتناه في متاحف انجلترا والمانيا وأمريكا واستراليا وايطاليا وكندا وبيعت آخر لوحة له بعشرة الآف جنيه استرليني ● في سنة ١٩٦٦ رفض متحف الفن الحديث في باريس أن يقيم له معرضا فرديا فاقامه في قاعة ((ماجت)) ، هكذا بنفس أسلوب الغباء يعيد التاريخ نفسه .



الانسان المنحرف

عند فرنسيس بيكون

أحمد فؤاد سليم

● بيكون يرث عرش بيكاسو

– أنا لا أؤمن بالحضارة .
– ماذا تقصد ؟ .
– أقصد أننى لا أؤمن بالحضارة ! .
– ماذا تقصد بأنك لا تؤمن بالحضارة ؟ .
– بينى وبين طفولتى حرب مستعرة حرب بين ما طبعونى عليه ، وبين ما عرفته ! .
– ماذا تقصد ؟ .
– الجواميس التى تذبح كل يوم ، وهذه البقية من الجلد والفخذ التى لا تنقطع فيظل الراس مدلى الى اسفل بينما الخطاطيف الحديدية تقبض على مؤخرة القدم ! .
– هل ذهبت الى المذبح ؟ .
– رأيت العظم والصدر والأشياء الداخلية ، والعيون والأسنان يطليها الدم .. !
– (. . . . . .)

هذا هو **فرنسيس بيكون** (١٩١٠) الفنان الذى يصدم أوروبا بلوحاته المليئة بالغرابة ، والشهوانية ، والذبح ، والصلب والعصيان ، والأمل الضائع ، والوحشية ، والعذاب الحتمى .

هكذا بينما كنت أقيم معرضا فى لندن ، أتاح لى الحظ أن أرى اثنى عشر عملا ضخما من انتاج بيكون ، وكنت أكثر حظا اذ شاهدت هذا البرنامج الفنى الرائع الذى استمر ساعتين فى التليفزيون البريطانى مع بيكون .

أما هذه المناقشة السابقة فهى جزء من هذا الحديث الطويل . . الذى لا ينسى !!

يرسم كما لو أنه استيقظ من حلم مزعج . فى فرشاته قوة اليقظة ورائحة الحقيقـــة التى توجع . الوانه تصرخ طول الوقت ، ولكنه الصراخ الذى لا يرفع الشكاية الى أحـــد . دافىء ، فى مساحاته هذا العمق الذى لا هو وجدانى ولا هو ذهنى . التأليف عنده يبدأ بالفكرة ، واذ تدور الفرشاة فى عجائن الألوان لا يكون لأى شكل على اللوحة الا قوة العقل الفلسفى التى تتبدى من خلال الخط وحده واللون وحده . ومع ذلك فهو يبدو كما لو كان يضع مساحاته بقوة الغريزة ، تلك القـــوة التى تجعل من الدفين شيئا ماثلا للعيان . حر كامل الحرية حتى ليمكن أن نقول عنه **انه أكثر فنانى القرن العشرين مقدرة على** الاختيار وهو يملك هذه الامكانية الخبيثة التى تمنحه العطـــاء الدائم للصياغة ، بحيث يكشف بعدا لم يكن مرئيا ، وأثرا يصدم ويفضح . ومع ذلك فان أشخاصه واضحو الشكل ، ومساحاته منبسطة تكاد تخلو من التراكيب اللونية الصعبة ، حتى أنه يبدو فى غالب الوقت مذهلا .

وأشخاص بيكون مشوهة التفاصيل ، يغلب عليهم الاحساس بأن هناك زمنا ماثلا ، مصطرعا بالدمار وبالتمرد وبفقدان الأمل . وذلك فى اللحظة التى تبدو فيها فرشاته ذات ضربات شـــديدة العنف حتى أنها لتستدير حـــول نفسها بحيث تنقل هذا التـــلاقى التام بين الدائرة والقلق . أما خطوطه على اللوحة فمشحونة بالعصبية . وبهذه الذبذبة الموجعة التى تجعل الخط يتجزأ حتى يذوب فى كتلة الشكل . على أن هذه العصبية الواضحة لا تمنـــح المأساة معطيات خاصـــة او مفردة بمقدار ما تجعل الخاص منخرطا فى الشامل ، والمفرد شريكا فى الكل .

وبلغة الفن فان بيكون فنان يصعب تقويمه ، فهو متمرد حتى على أن يصنف . منوع بحيث يخذل العين طول الوقت ويحيرها . ان أشخاص بيكون كائنات غريبة ، شـــديدة الخصوصية ، ولعلنا نستطيع أن نصفها أحيانا بالأســـطورية ولكنها الأســـطورية التى تختلف عن تلك التى وضعها وليم بليك فى لوحاته . فأشـــكال بليك تستمد وصـــفها الغالب من الحكايات القديمة والكائنات الغريبة ، ولكن الفارق هو فى أن بيكون يخلق الأســـطورة نفسها . وهو لا يوجدها عن طريق الخط مثل بليك ، وانما يخلقها عن طريق قوة الاحساس بالكتلة . وبمعنى أدق عن طريق قوة تجسيد اللون للمعنى ، وللمجهول .

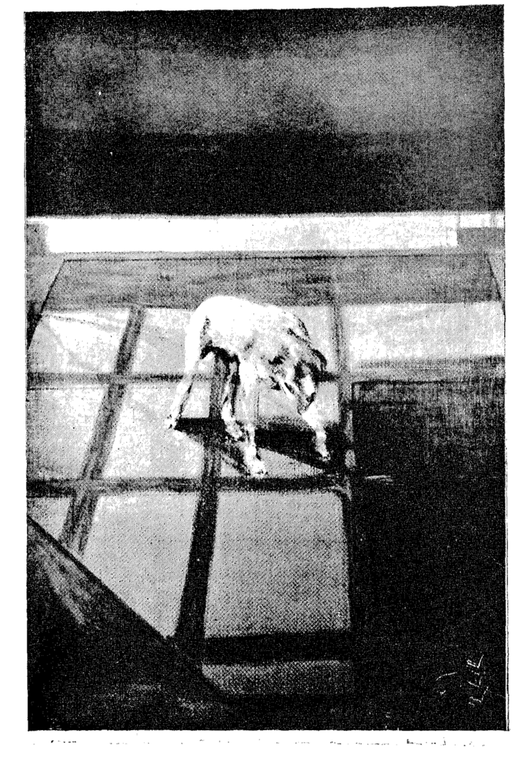
بيكون بين « سوتين » و « ڤان جوخ » :

ومساحات بيكون توحى بالحلم ، ولعله رسم أحيانا هؤلاء الأشخاص الذين يدورون حـــول أنفسهم دورانا عاصفا وأولئك الذين يطيرون فى الهواء ، ويتحركون فى غضب ، ويجلسون علـى لا شىء . ولكنه لا يعبر عن لغة الحلم مثلما يعبر « دالى » ، فحلم بيكون متناسخ من عنف الرؤية ، ومن قوة الواقع ، بينما حلم « **دالى** » خارج من منطق التناقض (**ساعة + حصان + نهر**) حلم بيكون منفجر من قوة الاندهاش وعدم التصديق (**انظر الصور المنشورة**) ، ومع أن **مارك شاجال** يقف على النقيض من دالى فى المعنى والأسلوب والمعالجة والحلم ، الا أنه حتى شاجال لا يكاد يقترب من بيكون .

ان الخط المنحنى والدائرى عند **شـــاجال** يعدل العذوبة ، ولكنه عند بيكون لا يتماثل الا مع العنف . لقد رسم شاجال هـــذه الأشخاص الطائرة أو الدائرة حول نفسها أو المنقلبة رأسا على عقب ، ولكنها مع ذلك كانت تفيض بالبكارة ، والمشـــاعر الهاربة ، أما أشخاص بيكون فهم متفضنو الروح ، يدورون حـــول أنفسهم لأنهم فزعون وخائفون وربما لأنهم غاضبون .



ف . بيكون بريشة سليم



كلب ١٩٥٢

ومع أن بعض شخصيات **سوتين** (١٨٩٤ — ١٩٤٣) من الممكن أن تذكرنا ببيـــكون ، الا أن سوتين كان مباشرا ، وكان اهتمامه منصبا على كيفية اختيار هذه العجائن المتداخلة السميكة من الألوان بهدف التجميـــل ، وليس بهدف التعميق . لقد كان العنف عند سوتين يتلخص فى نقله من الواقع الى مجرد التسجيل عـــلى اللوحة ، فهو يبرز مثلا من خلال شخصية مجنون، أو مجنـــونة ،أو من خلال صورة فرخة مذبوحة أو معلقة .. الخ ، ولكن العنف عند بيكون يتمثل فى كونه موقفا انسانيا شاملا ضد النمط ، وضد الجمود ، بل وحتى ضد حدود العقل .

ومع أن **سوتين** فى ذلك الوقت كان يضيف ما يغرى فى ضربات فرشاته العاصفة الا أن الفراغ بقى عنده معدوم القيمة ، عاريا من أى دور ، الا من موازناته مع المشخص ، ولذلك فقد بقى ، هذا الشىء الغامض الذى تميز به بيكون . ان المشكلة عند بيكون تأتى من الحاجة القوى عـــلى تجسيد المشخص ، هذا التجسيد الذى لا يعنى بالمسقط ، أو بالمقطع ، أو بالمنظور ، أو بالمرئى ،

وانما يعنى بقوة تلاحمها جميعا مع غير المنظور وغير المرئى ، ومن ثم فقد انفرد عند بيكون بنفس هذه السمة المميزة ، وهو فراغ لا يأتى من منطق الفضاء فى اللوحة ، وانما يأتى من عنف التكتيل فى المشخص ، فالفراغ عند بيكون ليس هو الموزون مع الكتلة ولا المتوازن مع الحجم ، وانما هـو الصدى الداوى الذى ينجم عن انفجـار الكتلة أو الثقل داخل المشخص ــ فاذا جاز أن نقول ذلك عن بيكون فمعناه أن الطابع الغالب على فنه ليس هو طابع النحت فحسب ، وانما هو طابع النحت وزيادة .

وعلى الرغم من أن بيكون مستقل هـذا الاستقلال التام فى الشخصية والمعالجة والتناول ، وعلى الرغم من أنه متفرد ، ومنفرد بعالم موحش شديد الكآبة ، الا أننا نلمس فى بعض أعماله هذا الأثر الطفيف من عالم فان جوخ ، هـذا العالم الجنونى الضائع المشوب بالأسى والحزن . ولعل أعمال بيكون فى الخمسينات الأولى تكشف عن استفادته العميقة من طريقة ضربات الفرشـاة السريعة ، تلك التى كانت تحـدث فى لوحات **((فان جوخ))** تجزيئات لونية شديدة الأثر فوق سطح اللوحة . ولكن الذى يظل لبيكون هو هذا الطابع الذى يميزه بالعنف والاقتدار ، بل وتظل له هذه الحركة العشوائية التى تنبعث من جراء اصطدام لون بالآخر داخل التركيب ، فلقد كانت ضربات الفرشاة عند « جوخ » متقابلة ، وأحيانا متماثلة الايقاع فى اللون والخط ، الا أنها تختلف نهائيا عند بيكون ، فلا هى متمـاثلة ، ولا هى متقابلة ، ولا هى متكاملة ، ولا هى متعارضة ، انها كلها مضروبة داخل بعضها عراك ما يلبث أن يفصح عن حركة ديناميه ، بحيث يبدو كما لو كان ذلك قد حدث بقوة انطباق الطبيعة ، أو باستعمال عشرات الفرش مرة واحدة ــ ومن ثم فان استفادة بيكون لم تنحصر الا فى طريقة ضربات الفرشاة وحدها ، والواقع أن فان جوخ كان معنيا عناية واضحة بالتكامل الجمالى للشكل كله ، ولذلك فقد جرفه عالم الألوان ، بل وربما بهره أكثر مما يجب ، لذلك كان فان جوخ دافئا ، ولكنه فى نفس الوقت كان قد فقد العمق ، وبالتالى هـذه الجمـالية الحلوة التى تنفجر عن الصراع بين الموضوع والأدوات كلها .

ولعل الفارق يبدو أشد ما يكون عندما نعلم أن بيكون فنان على قدر عظيم من الثقافة ، ومن ثم فهو يكسب أعماله هذا الايجاز الفلسفى العميق الذى يبدو فى الوجوه ، والأشكال ، والمساحات .



رأس امرأة
١٩٦٠

بيكون اذن فنان مشـــخص . بمعنى أنه يجسد ظواهر الانسان فى أشكال يخلقها لذاتها . **« اننى أحب للوحاتى أن تظهر كما لو أن انسانا قد عبر بينها بحيث ترك علامات الحضـــور الانسانى ، وآثار ذكرى الحوادث الماضية »** .

على أننا لسنا هنا بصدد البحث عن المدرسة التى تضم بيكون ، ففضلا عن عقم هذه المحاولة ، الا أننى أفضل البعد عن الانخراط فى هذه المتمة المدرسية الرخيصة ، التى تصم معظم نقـــاد الفن ــ هنا على الأقل ــ بالجدب والصدأ .

ولكن حسبنا هذه النظرة المقارنة ، التى قد تفيد فى استقبالنا لأعمال بيكون . فتشخيصية **بيكون** على قدر كبير من وفرة الصفات بحيث أنها تختلف تماما عن تشخيصية **فان جوخ ، وجوجان** تلك التى كانت تصدر عن ارادة التعبير عن موقف تقليـــدى فى الحياة ، بنفس الأدوات والعناصر التقليدية الموجـــودة فى الظاهر الواقعى ، بينما تعتمد فنية المعالجة على الخط بصفة أساسـية وتجزىء اللون الى وحدات متماثلة ، ومن جهة أخرى فان التشخيصية عند بيكون تختلف عن التشخيصية الشعرية عند **بول كلى ، وميرو** تلك التى كانت تعتمد على الشكل البنائى ذى الوحدات اللونية الشفافة المتكاملة . وهى تختلف بعد هذا كله عن تشخيصية جورج رووه التى كانت تعتمد على الخط السميك الداكن حول أطراف التكوين مع الاغراق فى استلهام أشكال من العالم المثالى تتسم بالحزن والغيبية والعقيدة .

بل هى تختلف حتى عن معظم التناولات التى نعرفها فى التشخيصية ــ واذا اقتضى الأمر ــ فهى تقف على النقيض من تشخيصية **بيكاسو** ، ولكنه ليس مجرد النقيض المدموغ بالاختـــلاف فحسب ، وانما هو أيضا النقيض المميز بالجدة وبالاثارة وبالدهشة وبوفرة العمق ، وربما أيضا بالصدمة .

ومهما يكن من شىء فالحقيقة أن **بيكاســو** ظل محافظا . بمعنى أنه ظل متمسكا بآخر خيط فى القديم ، وهو التوازن فى جوهره التقليدى ، على عكس ما قد يبدو للمتأمل العادى . هـذا التوازن المنبثق عن تآلف مساحة التصميم مع مساحة الخلفية ، وعن تصادق الخطوط داخل

شخص جالس ١٩٦٠

بعضها فى الشكل . ومن هنا فقد ظل **بيكاســو** ــ رغم ثوراته التى فجرت فن القرن العشرين ــ حريصا على أن تبقى لوحاته محكمة البناء بهذا المعنى ، بحيث تستطيع العين أن تدور أو تروح وتجىء رأسا أو أفقا ، حول محور ارتكاز بذاته على اللوحة ، فلا تلبث أجزاء اللوحة أن تصير فى لحظة ما تيارات مساعدة على خلق رؤية جمالية كلية . ولكن الأمر عند بيكون جد مثير وجالب للدهشة . ان التشخيصية عند بيكون فلسفة تفرض شكلها الضرورى . انه يشوه الأشخاص طبقا لهذا الالحاح المحتوم . فهو لم يقصد أن يكون غريبا ، وانما قصد أن يكون صـــادقا . وهو لم يقصد أن يكون حديثا وانما قصد أن يكون معاصرا . هكذا تكسرت الأشكال عند بيكون لا من واقع ضرورة التكنيك ، وانما من واقع الحضور وضرورة الحضور ، والزمن وضرورة الزمن ، فالزمن هو محور ارتكاز بيكون ، وما دام الأمر كذلك ، فعالمه هو المراد واللامراد ، هو الخـــير واللاخـــير ، هو الرفض واللارفض ــ بل هو التبصر والعمى ــ هو الكل مذبذب بين اثنين ، ومن ثم فهو العذاب الذى لا يراد ، **وهو أخـــيرا الانسان على كل مستويات العمق والتسطيح** .

هكذا أمكن لبيكون أن يلغى العنصر الأخير الذى تبقى عند بيكاسو . وهو التوازن بين الشكل والتصميم ، وبين العمق والتجسيد ، وبين الخط والمساحة . فبيكون لا يحجز مستوى النظر فى المشخص عن طريق توازن مرمى العين ومن ثم شحنها للدوران حول محور ارتكاز فى الشكل ، **أو صعودها حوله أفقا أو رأسا كما هى الحال عند** بيكاسو والقدماء ، وانما هو يحجز العين حتى الانحباس فى المشخص ، لا عن طريق أسلوب تداعى مرمى النظر ، وانما عن طريق صدم العين بمساحات متعاقبة لا يحدها منطق تقليدى خلف المشخص ، وبحيث تخلو فى نفس اللحظة من أية تدريجات لونية حتى لتشبه طلاء الحوائط فى أغلب الأحيان . ولكنه هذا الحبس الذى غالبا ما يقترب من أن يصبح سجنا . انه عند بيكون أكثر من مجرد **انعكاس أخلاقى لمفهوم الحبس ، انه قضبان بمعنى الكلمة** . وفى لوحته العظيمة « **البابا يجلس** » ، تبدو هذه القضبان الدخيلة بغير مبتغى أو انتظار ، يتقابل بعضها مع البعض الآخر حتى تصنع قفصا حول شكل البابا الجالس ، وعلى الرغم من أنها تأخذ النظر ، فانها أيضا تهترىء سطح اللوحة بأجمعه .

ومع ذلك فقد ظل بيكون حريصا على تفصيل التشريح الآدمى فى الأشخاص ، لا بقصد جذب المتلقى ، أو منافقته على حساب قيم الجمال والفن ، وانما على قدر ما تستطيع هذه التفاصيل **أن تضيفه من شحنات السخرية والمرارة فى** المحتوى . بل حتى على قدر ما تستطيع أن تصبح عنصرا عضويا لا يمكن فهمه الا عن طريق الكلى المندمج فى داخله .

ولعل لوحة « **الرجل الذى يدور** » هى احدى الأعمال البالغة الروعة التى استطاع بيكون أن يبلور فيها ذروة الاحساس باللاشيئية ، والعبث **والعذاب والحزن** . « **لقد ادرك الانسان الآن أن وجوده مجرد صدفة وأنه مخلوق عقيم الحيلة** » .

على أن الأهم من ذلك كله هو ما تحمله سطوح اللوحة من تكوينات مشحونة بالقدرة على اقتحام العقل المنطقى المنظم والسخرية بحدوده وأبعاده ويتلخص شكل اللوحة فى سطح طولى مقسم الى مقطعين طوليين رأسيين ، مختلفين ومطليين تماما بالأسود بطريقة حائطية ، وبأسفل مستطيل أفقى منظور ، يقتحم مساحات الأطوال الرأسية ويوازنها بينما يقف فوقه شخص من الصعب ادراك ما اذا كان رجلا أم امرأة ، ولكنه على كل حال آدمى يظهر فى حالة دوران عنيف حول نفسه كأنما قد أصيب بطلقة رصاص فى عنقه ، أو انفتح عليه مدفع رشاش ، أو أصابته الصاعقة ، انه يدور بواسطة قوة غامضة شديدة الطغيان ، ولكن سره الوحيد الذى يواجه كل تفسير ويتحداه هو قدرته التى لا تنفد على أن يظل ثابتا فى المكان ، فى الوقت الذى تبدو فيه هذه الكتل من الدم المتجمد التى تفيض بالقشعريرة والسخط فى أسفل المستطيل الرأسى الأسود ، ـ بينما البقية فضاء ، فضاء خال من كل لون اللهم الا لون التوال الحقيقى . وهو فضاء اثقل من أن يعادل فراغا ، انه منطقة ساقطة كالعدم ، مفقودة كلية بين الشعور واللاشعور ، لعله طريق ، أو ميدان ، أو ممر ، ولعله حجرة ، ولعله أريكة ، مهما يكن من أمر فالمتلقى محجوز الوجدان والفكر داخل هذا التكوين الآدمى المرير ، مجبر كالرهينة على أن يتلقى هذه العاصفة من الآلام البشرية . تلك هى قدرة بيكون على أن يدمج الفكر بالتشكيل المطلق ، بل وأن يجعل منه هذا المفاعل العضوى الشديد الحيوية فى الشكل جميعه . فالفن « **أسلوب يفتح الميادين أمام المشاعر ، واللوحة يجب أن تكون اعادة خلق موقف أكثر منها وسيلة من وسائل الايضاح الموضوعى ، على أنه لا يمكن أن يتحقق التوتر مالم يحدث دائما هذا الصراع مع الموضوع** » .

بيكون والصليب وجياكومتى :

بقى اذن هذا الاشكال الذى لم يحل داخل فن بيكون . هذه الديانة التى قادته فى الطفولة الى أن ينبهر بعالم ليس هو عالم الحقيقة . وعلى مر العصور لم يكن للدين من وظيفة غير الحض على احتمال الظلم والعذاب بأفضل الطرق الممكنة .

الناس اذن يقبلون ، ومن ثم لم تكن فكرة الصلب الا ذروة محزنة لاستعباد المشاعر الآدمية بوسيلة اقحام الوهم الدائم . وبذلك يستحيل الناس الى مجرد تماثيل محشوة بالخرافات والأحلام البعيدة . كل شىء سحيق وغامض ، على أنه فى نفس الوقت ينذر ويعد . وتلك هى قضية الانسان . الانتظار الطويل بلا بديل ، وشجب الحقيقة مهما تكن ، حتى أصبح لزاما على الناس أن ترقب فى اجلال وضعف ركامات الوهم تقف على قاعدة الوهم . ومهما يكن من أمر الديانات الأخرى والفلسفات الأخرى ، فالذى يهمنا هو موقف بيكون ذاته . موقفه من دينه ، ومن قدره . ومن عقيدته . أو ربما من الهه ، وعلى الأصح موقفه من الوهم ومن الخرافة .

فبينما هو يتأرجح بين الثلاثين والأربعين من عمره أخذت تتفتح عينه فجأة على الحقيقة الدامغة والواقع العنيف . « **لقد تكشف لى ان الانسان بائس ، وتعيس ، ومفقود** » وأن « **كل شىء حقير ، ومعذب** » . غير أن ميزة بيكون فى

انه استطاع أن يحول هذا الموقف الذاتي الخاص الى موقف شمولي عام . فلقد بدت بغيته الوحيدة فى أن يقضى على هذه الغيبية المفجعة التى تمثلت فى انسياق الانسان وراء أوجاعه . وفى الحـال تجلت صعوبة هذا الدور الذى يحاول أن يقوم به بيكون . فالخديعة أطول مما ينبغى ، وزمـان التمويه طال بلا حدود أو أجل ، ومهما يكن من أمر فقد تلخصت رؤية بيكون فى المستطاع كله ، فى الاتجاه الرأسى نحو كشف الحقيقة وتعريتها ، ولعن الوحل والأوساخ .

هكذا وبين عامى ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ كان بيكون قد عرض ثلاثية ((**الصليب الزائف**)) أو ((**الصليب المنحط**)) (**اللوحات الثلاث معروضة فى التيت جاليرى لندن**) ــ وبذلك انكشف جانب على قدر كبير من الأهمية فى أسلوب بيكون ، بل لعله منذ تلك اللحظـة والبقعة البريطانيـة كلها تغلى ، ولا تستقر ، انه ليس مجرد فنان متمرد عـلى العقيدة ، ولكنه فنان مترد على مفهوم العقيدة ، وفى وضوح أشد هو متمرد على تبرير العجـز الانسانى بالتدابير الغيبية والقدرية . فهو ببساطة قد أدرك المأساة ، وقرر أن يكشف النقاب عنها ، لا مجرد كشف الحقيقة من أجل الحقيقة ولكنه الكشف المحموم بالغيظ والألم حتى يكاد يستوى مع الحقد . حقد ضد الظلم ، وضد الأوجاع ، وضد كل ما هو غير مبرر .

ولوحة ((**ركام الحشـو**)) أو ((اللوحـة الوسطى)) هى احدى اللوحات الثلاث التى تتكون منها ثلاثية الصليب عند بيكون . ففى النصف العلوى لأمامية اللوحة يبرز ، فى مرارة بالغـة ، شكل بيضاوى تمتد من احـدى جانبيه رقبة ضارية ، وتنتهى الرقبة بوجه آدمى معصـوب العينين تماما ، والفم مفتوح عن أسنان شديدة الحـدة ، بمقدار ما هى شـديدة الضراوة والوحشية . ومهما يكن من شىء ، فمن السهل أن نتبين أن هذا الجسم الغريب معدوم الأيدى والأرجل والرؤية والسمع ، وفيما عدا هذا فهو معلق فى الهواء بواسطة سن رفيع مدبب ، مرتكز على قاعدة من تلك القواعد التى تمد غالبا لحمل التماثيل ، بينما يحاط الشكل كله بحوائط من جميع الجهات عميقة التوغل فى جسم اللوحة ، لا تضع للشكل حدودا ، وانما تضع له اطارا يشبه السجن قوة وأثرا ، والذى يهمنا الآن هو أن هذا الجسم الغريب ليس مجردا من التفاصيل فحسب ، وانما هو مجرد أيضا من مزايا الحواس المعروفة للآدمى وللحيوان على السواء .

ومع ان الشكل مفعم بهذه الشحنة الحسية القادرة على تعرية مضمون الجنس ، الا أن ذلك لا يعنى اسقاطا جنسيا من حيث فلسفة الشكل ، بقدر ما يعنى العجز أو القصور الجنسى وعلى كل حال فهو انتفاخ لا يحوى شيئا الا الوهم ، ومع ذلك فهو ملفوف حول نفسه كدجاجة معدة للطهو ومن ثم للالتهام ، ومهما يكن ذلك باعثا على الضحك فانه فى اللحظة التالية يكشف النقاب عن السخرية والوجيعة . فلقد أمكن للخرافة أن ترتكز على قاعدة التماثيل وان بقى هذا السن المدبب الذى يفصلها ، وهذه الحوائط البنائية التصميم التى تحاول فى اغلب الظن أن تقضى على مفهوم الحرية .

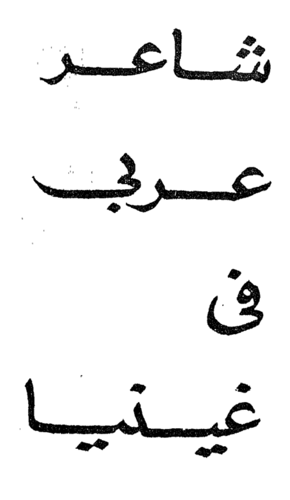
انتهى بيكون اذن من مشـكلة البحث عن التكوين فى حد ذاته ولعل ميـزته فى أنه انهى المشكلة بسرعة ، لأنه نضج بسرعة . لقد بدأ رحلة العذاب منذ رسم هذه الثلاثية المفجعة للصليب سنة ١٩٤٥ ، وهى عبـارة عن ثلاث لوحات متجاورة بعضها الى جانب بعض تنقل رؤيتـه الخاصة عن الصليب وهى موجودة الآن فى التيت جاليرى .

هـكذا تشـابه بيكون مع جياكومتى فى المنهج ، وربما تشابه معه حتى فى الحزن ، ولكن بينما كان الحزن عند جياكومتى قمة الوجدان الواعى بالفراغ ، فهو عند بيكون ، تصوير لحقيقة الآدمى حتى يثور على وجوده ، ويغضب من قدره . وأغلب ثورات بيكون تحاول أكثر ما تحاول أن تثور على معنى الاعتيادية ، لأن الاعتيـادية ما هى الا أداة لاعدام الرؤية ، ومن ثم فالاعتيادية هى العجـز والموات . ولذلك فالأشخاص عند بيكون يدورون بعنف ولكنهم لا يمشـون ، ويستريحون على الأرض ولكن برأس منكفئة الى أسفل ، ويجلسون قدما فوق قدم ولكن فى الهـواء ، وهم منتصبو القامات ولكن عن عيون ذبيحة ، وأنوف خربة وأفواه كأنها الأمعاء .

تلك هى بالتة بيكون ، مزيج عجيب من الألوان والتوتر والفلسـفه والثقافة ، فى دائرة قطرها الوحيد هو الانسان ، والانسان وحده .

هذا هو فرنسيس بيكون خالق التشخيصية الجديدة ، ورائدها . ولا يسعنى الا ان أعترف كم هزنى هذا الفنان طوال هذه الجولة المثيرة التى قضيتها أخيرا فى الخارج ، بحيث أورثنى ذلك الايقاع الذى أخذ يلازمنى عن الأمل العنيف الذى ضاق بأن يظل أملا . هذا الايقاع الذى سـاعد بيكون على أن يفجر الثورة فى شريان الفن من جديد ، وساعده مرة أخرى على أن يقود العلم الى منبع المشاعر الفارقة فى الحب ، الفياضة بأعمق وأصدق معانى الجمال .

((**أحمد فؤاد سليم**))



لست أدرى على وجه التحديد السبب الأساسى لكل تلك الحيرة والضياع والألم ... هذه الصفات الخاصة وحدها التى اتصف بها **الشاعر المرحوم « عبد الباسط الصوفى »** . وكانت عنوانا لحياته ومماته .

ورغم أننى عرفت الشاعر فترة غير قصيرة .. عرفته عن قرب ، وكانت بيننا مودة روحية الا أننى لم أستطع ادراك السر الحقيقى لكل من حيرته وضياعه وألمه . !

لكننى اقول بكل صدق : **ان الشاعر ولد ضائعا ومات ضائعا .**

* * *

كان ينزوى بعيدا عن العـــالم والناس والمجتمع .. مأواه المفضـــل والوحيد مقهى صغير ، هو أقرب الى الواحة منه الى مكان ارتياد وصخب وضجيج .

كان يجلس هناك بصمت ... وكنت أراه من بعيد ؛ فأخاف أن أنا اقتربت منــه أن أوقظ فى نفسه قصيدة ترتعش فى أعماقه وأسراره ..

فآثرت البقاء بعيدا عنه ، وفى نفسى الحاح شديد اليـــه ، والى سماع صوته عن قرب .. والرغبة الملحة تدفعنى اليه وتبعدنى عنه فى آن واحد .

ثم لقيته فى يوم آخر .. اذ قدمنى اليه صديق ، فاذا أنا القاه بجميع الصور التى رسمتها له — يوما — فى سرى .

كان حزنه واضحا ، وأرقه اليقظ يتصاعد من بين شفتيه دخانا من لفافته التى لا يتركها الا بعد أن تترك فوق شفتيه يبسا اصفر جافا .

وشممت رائحة قلبه المحترق .

وبدأت أبحث بلا هوادة عن المصدر .. والجذر العميق العميق .. لكن البحث لم يزد فى الأمر الا غرابة . ووجدت

افريقيا ، يامرضعة الحريق ،
وارتجت الغابات والحقول ،
(ماوماو) أحقاد بدائيين بربرية ،
لن يشرب (الأسياد) من دمائنا الزنجية
وفارت الأكف ترتمى على الطبول .



عدنان الداعوق

نفسى وسط أسطورة حزينة غريبــة وعجيبة يعيشها الشاعر بكل ما يملك من حس ووجدان .

وتوطدت بيننا المعرفة ...

وبدأت أجلس واياه فى ذلك المقهى القريب .. وكثيرا ما كنت ألقــاه فى الشارع وحيـدا ضاربا بسمفونيته الضائعة نغما شاردا .

ولم أجرؤ يوما على سؤاله سبب شروده أو ضياعه ؛ اذ أنه هو الذى قال للأصحاب : « **ما وجودى فى هــذا العالم العجيب الا رحلة قذفتنى اليها مركبة شراعها من نسيج أسطورى ، فتحطمت المركبة وهى تصارع الأمواج .. وما زلت أنا فى الانتظار ..! .** »

ثم أليس هو القائل :

« **أنا والشراع ، وقيثارتى : غربة وارتحال .** » .

لم يعرف الاستقرار طريقا الى قلبه وروحه . ان زحف النوم الى عينيه يظل قلبه يقظا فى انفعال وتوتر وخشونة . وتبدأ عملية الاحتراق ببطء وهدوء وعمق :

« صديقتى ، لم يبق ، فى عيوننا بريق
لم يبق ، فى ضلوعنا ، تلهف عميق
اقدامنا ، تمضى بها جنازة الطريق
وتجهش الخطى ، على رصيفنا العتيق . »

ولا تنسيه صحبة الرفاق ، فى رحلاتهم البعيدة الى عوالم الحب والروعة والجمال ، مأســاته الدفينــة . اذ ما يلبث أن يودعهم عائدا الى صومعته .. واذا خياله الشاعرى يرحل بعيــدا ، وترسو ســفينة الشاعر الأسطورية عند مرفأ قديم قدم الأزل .. لكنه أيضا فى أرض غريبة . فينشد :

« .. وحين تعوى الريح ، فى حقد الشتاء

انطوى ، فى غرفتى وحيد ..
الجدر ، والكتاب ، والأشباح ، فى

وليمتى ، والحلم الشريد
والمطر الضارب ، فى نافذتى

اغنية ، رتيبة النشيد
ويلهث السطر ، وتكبو الكلمة

وتلعق الشموع وجه الظلمة
والوحدة الخرساء ، فى مأتمها ،

تكفكف الروح ، ليخفى عقمه
أصفى الربيع ، لم تبل قطرة

منه أغانينا التى تضيع
وبرعمت أعواده ، وبرعمت

أضواؤه ، وشوقنا صقيع . »

ثم فجأة يفطن الى أنه ما زال يعيش ، فيعود قائلا :

« صديقتى ، مازال فى عيوننا بريق
مازال ، فى ضلوعنا ، تلهف عميق

فلنمض فى طريقنا ، فترقص الطريق . »

ولا يجد فى الوحدة منفسحا لروحه الهائمة : ولا يجد فى الاغتراب الا ازدياد الألم فيرجع من جديد .. ولا يلقاه الا مقهاه المفضل .. واذا هناك المأساة الأخرى .. الأجساد الآدمية المحنطة تتطلع اليه ولا يشبع منها الفضول .. وعيون زجاجية تجمد عنده بلا أدنى حس أو حركة :

« .. مقهى ، ووجوه تختنق
وعيون ، يأكلها القلق

نظرات ، تقفز هاربة
أبدا ، وخيوط تنسحق .

ضوضاء ، تفرق فى ضوضاء
وتغط ، بغفوتها الأشياء

كسل ، يتمطى من سأم
وفراغ ، يختطف الأضواء

ونصال ، ترقص ، جائعة
والعالم مصلوب ، أشلاء

تتسكع أشباح جوفاء
ولفافة تبغ ، تحترق . »

ويغنى نغما آخر محببا الى نفسه من سمفونيته المفضلة :

« أنا ، والشراع ، وقيثارتى : غربة وارتحال . »

ويظن أنه فى الغربة قد يغسل عن نفسه مرارة الألم ، وينسى الوجد والسأم ، **ويرتحل من شاطىء العاصى الى شاطىء الفرات .. من مدينة «حمص» الى « دير الزور »**

ويبقى فى المدينة الجديدة زمنا غير قصير يدرس فيها . زاعما أنه قد وجد السلوان فى الغربة أو فى الارتحال ، لكن البعد عن الأهل والأصحاب والأحباب ، وعن الشارع وعن « حمص » لا يزيده الا ألما ووجدا ، ويعود الى مدينته القديمة ظانا أنها قد تغيرت أو أن شعوره نحوها قد تغير .. قبل أن يرحل عنها . لكنه لا يجد فى المدينة الصغيرة الهادئة الا سجنا جديدا لروحه الهائمة الشاردة .

* * *

كان لا يفتأ يتحدث ، كلما جلس الى صديق أو رفيق ، عن ذلك العالم الواسع الكبير الذى يتمناه ويتوق اليه .. وتبتهج نفسه للرحيل ، الى ذلك العالم المجهول ، وقلبه الهائم تجتاحه ألف فكرة وفكرة .

مجلسه ذلك المقهى المفضل ، وخله الوفى ذلك الكتاب المفتوح أبدا ، يظل يقرأ ويقرأ فيه حتى يدرك أخيرا ، انه من العبث أن يظل يضرب فى مجاهل الأحلام والأمانى ، فيعود الى حيث يدفن نفسه المتوهجة فى وحدته المريرة المقفرة ، الى محراب شعره وصومعة أفكاره .

كان على الشاعر المرحوم « عبد الباسط الصوفى » أن يعيش بشخصيتين منفصلتين عن بعضهما تمام الانفصال ، سخصية الأستاذ المدرس ، وشخصية الشاعر المنطلق الذى يود لو يستطيع أن يهرب من ذلك الجحيم الذى يحرقه فى كل يوم .. وهو مؤمن أنه لو انطلق فسوف يعطى الحياة والشعر أحسن العطاء .

وانني لأذكر مرة أن زارني فى « حمص » الاديب الكبير المرحوم الدكتور « **محمد مندور** » وزوجته الشاعرة « **ملك عبد العزيز** » وكانا قد سمعا عن « حمص » وبساتينها الكثير فطلبت اليهما فى رجاء أن نمضى جلسة على العاصى .

ودعوت بعض الأدباء والشعراء ، وكان الشاعر « الصوفى » بين هؤلاء .

كانت ليلة لا أنساها ما حييت .. أسطورة ديك الجن الحمصى تخيم على جلستنا الهادئة ، والأحاديث تروى ، **والحكايا تقص .. والشعر يعربد فى القلوب يبغى** الانطلاق ... **طلب المرحوم الدكتور « مندور » أن يسمع بعض الشعر ، فرجوت الشاعر « الصوفى » أن يقول شيئا ، فانطوى على نفسه قليلا ، واعترت وجهه حمرة من خجل طفولى جميل .. ثم ما لبث بعد فترة أن أنشد .. وانشد أكثر من قصيدة .**

وكان الدكتور « مندور » ــ رحمه الله منتشيا ،

ووجدته يقرب راسه منى ويهمس فى اذنى عبارة خالدة :

« هذا بعينـه الشاعر . ان لديه طاقات هائلة من العطاء .. ولكن تنقصه الغربة والارتحال » ولم يدر بذهن احد أن نهاية الشاعر « الصوفى » ستكون فى الغربة . !

* * *

وفرحنا ، جميع رفاق الشـاعر ، عندما علمنا انه انتدب للتدريس فى غينيا .. فى افريقيا ...

وقبل يومين من رحيله قابلته ، كان لا يزال مهموما شاردا ، وقال لى بلهجة حزينة :

ــ المهم قبل كل شيء أن أرحل . !

وسافر الشاعر وودعنــاه ، وانقطعت عنـا اخباره تماما ، فلم يكتب لأحد الى أمد طويل لكن رسالة مفاجئة وصلتنا منه فى غينيا .

قرات الرسالة . فوجدت فيها نغما جديدا من الحزن والضياع والألم لم يكن قد تعرف عليه الشاعر وهو فى مدينته الصغيرة .. وها هو ذا يلقاه فى القارة الافريقية وكانت الرسالة كأنهـا تريد أن تقول بجملة واحـدة **« أيها الأصدقاء الأوفياء .. ابحثوا عن « عبد الباسط » . انا واثق أنكم لن تجدوه .. لأن الحياة أضاعته »** .

وتخيلته وهو فى مدينة « لابى » وحيدا لا انيس معه ولا رفيق ، يشتاق الى ذلك الكتاب المفتوح فى مقهـاه المفضل .. ويشتاق الى تلك العيون الزجاجية الجامدة .

وكانت الرسالة تقول :

لابى فى ١٩٦٠/٥/٤ ــ

« ... لقد أرجأت الكتابة اليك حتى يكون لى عنوان دائم ، وغرقت بالمطالعة والكتابة والتأمل . وحين يجـد المرء أمامه فرصة ذهبيــة لا يفوتها ، فاذا به يستجم استجماما انســانيا ، واذا هو حر كسول ، حالم ، متفلسف ، يرحم نفسه بعيدا .. بعيدا عن وطنه العزيز ، تفصله آلاف الأميال من بحار وبلدان .. واذا هو فى غربة عميقة ، واذا هو أخيرا فى بوتقة الانصهار ، يحاكم ويناقش ما درج عليه ، بهدوء حقيقى ، دون ضجة ولا دعاية ..

ومرت الأيام فى « كوناكرى » متدافعة متباطئة ، وكنت اقضى أوقاتى فى كتابة الشعر وتصحيح القصائد والتجوال والقراءة .. لقد تقمصت فجأة روح الرحال ، الباحث عن أية معرفة ، الراكض خلف أية حقيقة .. يهيم به حب عميق للاكتشاف ، ونداء حار للتطلع ، فيكاد يغرق فى ذهول علمى ازاء تماوج الحـدود الجغرافية للعالم ومرونتها ،

انى فى الغربة ، اشعر بها ولا أشـعر فى وقت واحد ، وهو احساس غريب يملؤنى . لا .. ليس فى أعماقى الآن مواطن عالمى يتكون باحثـا عن ظروف سياسـية وفكرية ليخرج على الرغم من قول « **توماس بين** » ــ كل العالم قريتى ــ وانما فى أعماقى كائن عجوز هرم مريض أحمق ، يرتطم الآن ارتطاما قاسيا على صخور تجارب وحقائق جديدة ، أنا الآن فى بوتقة ، أريد انصهارا كليا لأدرك واستطلع قابليـة الادراك فى ذاتى ، أريد انصهارا وانتصـارا كبيرا على الجزع الروحى الذى مزقنى .. أريد أن اتعرى على صـعيد موضوعى .. أريد .. اريد رؤيا جـديدة حيث لا ضجيج مصطنع ، لا تصميم مقهور ، ولا التواء للزيف والنفاق .. حيث العراء المطلق اللانهائى .. حيث الله بلا أثواب ومسوح ، والسلام من غير معبد . والغبطة دون ندم .

كنت أذهب أحيانا الى مقهى فرنسى يسمى « **بايرون** » وأحيانا كنت اتمدد فيه على الصخور فتصدم انفى رائحة الملح مختلطة برطوبة المدينة الحارة الآسنة المنطفئة فى الأمواج ، وممتزجة بعرق الأجساد العارية ، الباحثة عن الرياضة والعافية والغواية .

وكانت تظهر أمامى جزر داكنة مستطيلة ، وقد يحجبها مرور البواخر والزوارق من كل نوع .. فأسـتشعر بأشواق الرحيل .. وحين كنت أجلس تتلاشى أصداء الميناء القريب فى أذنى ، وأنا أرتشف عصير « الأناناس » الفاقع ، ومن ورائى ــ خلف المقهى المسيج ، وعلى طول الشارع الساحلى ، كانت ترتعش أوراق « الباوباو » تلك الأشجار العملاقة المترهلة كالجسم البشرى تمد فى التربة الاستوائية أو شبه الاستوائية جذوعها وجذورها المسطحة الاسمنتية ، وكل جـذع أو بالأحرى كل جذر يبلغ قامة الانسان متغلغلا فى أعماق الأرض بما لا يقل عن ثلاثة أو أربعة أمتار .

أنه « الباوباو » الاسطورى يتربع على الف من أعوامه المباركة ، ويتسامق هيـكلا جبارا على ارتفاع ستين وسبعين مترا .. وأكثر . فأكثر .

كنت أستشعر الجمال البـكر والتثاؤب السعيد ، فأغلق كتابى أو أرمى بقلمى ، وأنفض رأسى فى هبـات النسيم الهارب الى الظل » .

* * *

وكأنى بالشـاعر المرحوم أراه قابعا فى مقهى وطنى يدعى « الكامايين بلاج » أمام الصخور البرونزية ، بينما تتتابع الأمواج فى رتابتهـا الابدية وتلاطمهـا اليائس وهديرها الآلى ، كان هناك يحلو له نظم الشعر ، فى حين مكبر الصوت لا ينى يرسل أغنياته الافريقية الراقصة .

وحين ذاك ، ووقتما تبلغ النشوة ذروتهـــا فى روح الشاعر ، تبدأ الأنغام الساحرة تجيش من قلبه بعد طول انتظار :

« تم تم
افريقيا نغم
حين يمد الليل كل ثوبه العتيق
وترقد الغابات فى قبابها العميق
بعض القمم
تفر ، فى مجاهل الفضاء
لعلها ، تهز كبرياء
لعله السأم
نادت به ، مجهدة وناء
فارتطمت بقبة السماء
لعله النغم . »

ويأتى دور « التشاتشاتشا » فتترك عاملة البار الافريقية زبائنها ، وتأخذ بيد زميلها مسرعة الى ساحة الرقص الواسعة ، ويرقص الاثنان بكل الحركات المعبرة عن الفرح الباطنى والضياع المنتشى بالغبطة والسذاجة الأولى :

تم تم
افريقيا نغم
حب ورقص وجنون
وتقرع الطبول ، للطبول
سمراء ، كالعاصفة الرملية
فى جوفها تجلجل الأغنية
افريقيا ، يا صرخة الحرية
وارتجت الغابات ، والحقول
(ماو ماو) أحقاد بدائيين بربرية
لن يشرب (الأسياد) من دمائنا الزنجية
وفارت الأكف ترتمى على الطبول
تفورى ، يا لعنة الآلهة الحقودة
تفورى ، عودى الى كهوفك البعيدة
تبددى ، كحفنة الرياح ، والضباب
جرى ، على الأحجار كل مخلب وناب
تم تم
الرعب والعدم
فى ليلك البهيم ، يا آلهة الشرور
يا عالم الأشباح ، والعويل ، والزئير
يا نهم الذباب ، والجراد ، والقبور
يا كل أفعى ، نفثت سمومها تمور
تم تم
افريقيا نغم
افريقيا مسرة ، بلا ندم
وفارت الأكف ترتمى ، على الطبول . »



وفى آخر رسالته الأولى يقول :

« عالم كبير أدرسه وأترجم مآثره ، وأشاهد الرقص واسمع الطبول ، واتعمــق الفولــكلور وأتأمل فى الأغانى الشعبية وهكذا ... ولدت فى نفسى قصــائد « **الباليه الافريقى** » ، وأنا منكب الآن على كتابتها ، ولم أنته بعد من القصيدة الأولى .

وفى الجملة كانت اقامتى فى « كوناكرى » مصـــــدرا انسـانيا للتحسس والالهام والانتاج ؛ ولا أدرى كيف تكون اقامتى هنا فى « لابى » ، فهى صغيرة وجميلة ، ومناخها أكاد أحسبه مناخ بلادنا ، لم أتسلم عملى بعـــد ... على اهتبال الفرصة لأدرس وأبحث هنا أكثر ..

« **عبد الباسط** »

كنا نعتقد جميعا أن مشكلة الشاعر سوف يتخلص منها فى الغربة ، فينسى آلامه حين يتعرف على عالم جديد .. لكن الأسى المرير والمزمن الذى ينخر فى قلبه ، والضياع المطلق الذى وجد نفســـه من جديد فيه تراءى له أكبر فأكبر . فما زاده هـــذا الا نقمة على الحيـــاة واعراضا عنها . **أنها مأساته ، مأساة الشاعر الانسان الذى يبحث عن نفسه دون أن يراها .**

اذ انهفى رسالته الثانية والأخيرة تتوضح بعض الملامح القاســـية لديه ، وبعض الألم والتمرد الجديدين . حيث كتب يقول :

« ...

لقد بدأ هنا فصل الأمطار الطويل .. فى الوقت الذى بدأ صيفكم ، والمطر الافريقى غزير ، مرعب ، حتى ليشبه فى نظرك ، طوفان نوح القديم ، طوفان الأسطورة التى تفسر الغضب الالهى ، والعقوق والتمرد على الارض ، فلا بد لعينيك ان تشد الى زجاج النافذة ، فتتوقع انهدام الكون ، وتهتز للانفجارات الصاعقة ، فتحس بضآلتك ، وتتلمس مدى وحدتك فى العالم ، فأنت أمام آلهة لعلها تعبر عن وجـــودها بالجبروت ، أو لعلهـــا فقدت ملكة التوازن ، أو لعل الطبيعة ذاتها جنت فتبحث عن آلهتها الحكيمة الضائعة .

ولكن الطبيعة فى « لابى » قلقة ، فلا يستمر تهطال المطر الا ساعات قلائل وبعدها يسكن كل شىء ويغور الماء الغزير فى التربة الاسفنجية ويهب الهواء منعشا نظيفا ، فتتفتح كل رئتيك ، ويأتى دورك الانسانى الصغير لتعبر أنت بلغتك الخاصة .

* * *

واستطاع ها هنـــا الشاعر أن يمارس دوره الانسانى الصغير هذا ، واستطاع كذلك أن يعبر بلغته الخاصة ، بالشعر ، فكتب قصيدته الرائعة **« خلف الزجاج »** وهى من التجارب الناضجة الزاخرة بالتأمل والحس المطلق العميق :

« يكفى .. أريد الأرض ، سيدتى .
ما بعد هذى الرحلة الوسنى . ؟
الحب ، احرقنا البخور له ..
ومع السنا الوردى ، حولنا
يكفى .. بعيدا نحن أوغلنا
يكفى .. تثاءبنا وثرثرنا
وعانقنا الأمانى
ولفافتى العشرون ، أطفئها
واعرق فى مكانى
لم يبق الا الصمت ، والتحديق
فى سحب الدخان . »

واذا ما أوغلنـــا قليلا فى حياة الشاعر .. نجد أن رحلته الـكبيرة الى افريقيا لم تكن الا امتدادا لرحلته فى هذا العالم .. فالزاد القديم حمله معه من « حمص » ومن « دمشق » واخذ يجتره بعمق ولون وطعم هناك فى القارة الافريقية .

حتى انه قال فى زاوية من رسالته الأولى :

« لقد نظمت قصيدتين ، الأولى « خلف الزجاج » وقد نبتت تجربتها فى دمشق ، والثانية « الزائر الغريب » وقد ولدت فكرتها فى القاهرة ونضجت فى مرسيليا . »

ففى قصيدة **« الزائر الغريب »** نراه يقول لنا حزنه وقلقه ومرارته وضياعه :

« وراء المواكب ، تنسل ، يا حزن ، مثل الشبح
بقيثارة ، وذهول قديم ، وحلم نضج
بعينين خابيتين ، سراجهما دون زيت
تداوران فى حفرتى ظلمة ، من متاه وموت
وكانت تحل جدائلهما ، نجمة فى السماء
وتدفن قمتها سروة ، فى هشيم الضياء
غرقت بعيد الشموع ، وغنى بليلى القدح
فأهوى ، بمعوله الصلد ، ضوء ، وسرح
وكانت نجوم ، تحل جدائلها ، من فرح
وعبر الشقوق ، تسللت ، يا حزن ، مثل الشبح » .

* * *

وان نحن عدنا الى رســـالته الثانية ، نراه يوضـــح لنا ولنفسه ما يعانيه وما يكابده :

« وانت واجد فى افريقيا ، كل اجوبة الانسان المعاصر الغارق فى الضباب . والآلة ، والمكتبة ، والهرم العاجز . ان أبرز سمة من سمات انســـان اليوم أنه قلق .

وسبب هذا القلق شكه المطلق بالقيم التى آمن بهـــا طويلا ، واعتقد أنها حقائق أبدية ثابتة .. فهو ينظر الى الأسس التى قامت عليها حياته العقلية والروحية نظرة من آفاق فجاة ، فاذا هو أكثر ذكاء ، تغمره يقظة شاملة ، واذا هو ينكر ما رأت عيناه ، وأصبح هذا الانكار صفة العصر كله ، وأزمة العصر الحقيقية .

كل ما حولى الآن هدوء شامل ، وجمال حار قرمزى ، ينسكب من شرفات السماء . وفى ساعات النهار الأخيرة تعود قطعان البقر من الحقول ، وتترنح أغانى (الفولا) بخشوع الاعترافات ومرارة الأحزان ، وحرارة الغبطة ..

ومن حين لآخر تقرع الطبول ، وتنعقد حلقات الصبايا البرونزيات ، يرقصن للجنس والحياة ولله .

وســاعة المغيب يتصـــاعد دخان المواقد وحرائق البساتين ، متحللا بالأشـــعة المسائية المتعبة ، وتموج أنهار الفراش والطيور قزحية غريبة .

واستمع أحيـــانا الى تراتيل الفرح ، تصـدح من اعشاش الحور العملاق والمانغو المترهل ، وحين تبـــدأ جوقة الصراصير بحناجرها الحـــادة ترسل سيمفونيتها الليلية .. ألوفا من الأبواق والأوتار .

ولكن اذا هطل المطر يحجب عنك كل هذا ، فتركن الى غرفتك لتشاهد فصلا آخر ... » .

* * *

ان الفلسفة التى يطلقها هنا ، فى رسالته الثانية ، يجدها ــ الى حد ما ، تبرر موقفه من هذا العالم . فهو يفسر ، هو يشرح ، وهو يحلل .. وذلك ما لم يكن يعلمه من قبل رحلته الكبيرة .

ولكنه هنا ، فى افريقيا ، توضحت لديه الأمور أكثر فأكثر .. فأراد أن يجد نفسه .. بحث عنا .. وفتش .. ولكنه عبثا كان بحثه .

فقد آمن ايمانا لا رجوع منه ، أنه خلق ليحزن وليمزقه هذا الحزن الكئيب .. يبحث عن أحد حوله ، وهو فى غربته البعيدة ، فلا يرى قلبا محبا ، ولا يسمع كلمة حنان تخفف عنه ما يكابده ، وترتفع أمام روحه الهائمة ستائر ضبابية تحجب عنه كل شىء .. ويشع من قلبه كل شىء ..

ويبكى لأول مرة بالدمع ، بعـــد أن بكى بالشعر ، ويمسح بالكف المرتعش دموعه ، ويهرع الى الشـــاطىء البعيد . وتسقط دمعاته فى البحر وتضيع مع الامواج . ثم يرجع الى غرفته وحيدا ، يجلس قرب النافذة يتطلع الى الشبح المارد الواقف هناك .

فقد أصيب بالمرض .. ومع المرض يطلب المرء الاهل والأحبة .. لكن أين هو من عالم الحب البعيد . وتشتد عليه أثقال المرض . ويطلب الرحيل بسرعة .. بسرعة قصوى هذه المرة .

وحين لا يملك الا أنفاسا أخيرة ، يأبى أن تضيع هذه الأنفاس هباء ، فيتناول قلمه ، وهو لا يكاد يقوى على التنفس والرؤية ، ويكتب قصـــــيدته الخالدة « مكادى » ، **وكأنه يرثى نفسه بها .. حيث لا احـــد بقربه يرثيه .**

يصرخ ، ويئن ويقول بأروع الحزن وأبلغ الأسى :

« يقولون :

هام ، بافريقيا ، عاشق ، فى سمير البحار ، وغاب

يفلفل ، فى الأفق ،

أسود كالقار ، عريان ، يلطم صدر العباب

يطير مع الوهم ، تركض عيناه ،

بنصل من سدفى الاهاب

أضاع ، على الموج ، أيامه ،

فكان رحيلا ، بغير اياب . »

ثم يدوى صوته حزينا قويا فى قلب افريقيـــا .. اذ كانت الأنفاس الأخيرة المتعلقة بالحياة :

« مكادى ، أنا ، والشراع الصديق ، وقيثارتى :

غربة وارتحال . ! »

واخيرا . لابد من الموت ...

يقدم على الانتحار .. وينقذ أكثر من مرة .. ولكنه يوفق فى النهـــاية بالخلاص . ويشعر اذ ذاك بالراحة الأبدية . والقلم بين أنامله يريد الحروف والأشعار .

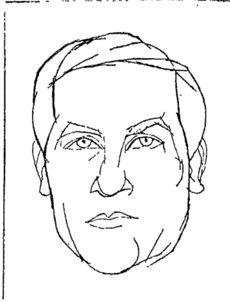
* * *

لقد كان « الصوفى » ــ رحمه الله . نسيجا وحيدا فى الشعر العربى المعاصر ، فديوانه « **أبيات ريفيـــة** » نفحة جديدة فى سمفونية الشعر العربى ، تفيض بالأسى والحنين وتزيدنا لوعة وتحرقا على المصير الذى انتهى اليه الشاعر .. وهو لما يتخط بعد عقده الثالث . حتى ديوانه هذا لم يجمع الا بعد وفاته .

ثم ماذا .. ؟

ليس أمامى الآن سوى رسالتين .. وديوان شعر . هذا كل ما بقى من حياة واحد فى أول القافلة .

عدنان الداعوق



المضمون الاجتماعي

عند يوسف إدريس

خيري شلبي

● لأول مـــرة في تاريخ المسرح المصرى ترانا نجلس باحترام شديد أمام شخصية الفلاح المصرى ((ملك القطن)) من هنا كانت هذه المسرحية بمثابة فترة انتقال ثورية كالتى حققها نعمان عاشـــور فى ((الناس اللى تحت)) .

● من أهم القضـــايا الانسانية التى يعالجها مسرح يوسف ادريس قضـــية أن تكون الملكية الخاصـــة جزءا لا يتجزأ من الملكية العامة ، وكيف أن كلتيهما مرتبطة بالأخرى ارتباطا وثيقا .

● فكرة الأمانة تتصل اتصالا وجدانيا بشعبنا وله فى الدعوة اليها باع طويل ، ويوسف ادريس يضع يده على هذا الجانب الهام من الفلكلور المصرى ثم يتخذ منه معبرا الى عالم فنى ممتاز .

في الوقت الذى اعتلى فيه **نعمان عاشور** خشبة المسرح المصرى المعاصر بأولى تجـاربه ، وبالتالى اعتلت قضية الناس اللى تحت مسرح الحياة ومسرح الفن فى آن معا .. كان **يوسف ادريس** يقطع الطريق بحثا عن « **شخصية** » القصة المصرية الحديثة ، القصيرة . ولا يمارى أحد فى أن جهوده قد حققت فى حياتنا الأدبية سبقين عظيمين وعلى غاية من الأهمية : أولهما أنه توصل فعلا وبما لا يدع مجالا للمناقشة الى « اللهجة » المصرية الصميمة فى سياق الحدث القصصى ، حتى لتوقن وانت تطالع الأحداث أن كاتبها ليس الا مصريا أصيلا ولا يمكن ان يكون غير ذلك بتاتا . وثانيهما أنه ــ فضلا عن أرض **الشرقاوى ــ أول فلاح عرض وشرح ووضع اليد على الداء فى مكمن علة الفلاح المصرى الأصيل .**

ولـكنه بعد أن يكتشف نفســه فى القصة القصيرة ، يكتشف بطريقة أو بأخرى ، ميله نحو المسرح . والحق أننا لو تمعنا فى أدب يوسف ادريس القصصى ، فلا شك ستكتشف أن به ظلا مسرحيا واضحا وان كانت القصة عنده لا يمكن ان تكون سوى قصة . ويتبدى ذلك واضحا فى حواره بشكل خاص . فاننـــا كثيرا ما نراه حوارا مسرحيا فى اهاب طابع قصصى ، أو قل أن الحوار عنده يأخذ ، فى جانب من جوانبه ، **طابعا مسرحيا** .. بمعنى أنه فى بعض الحالات لا يمكن ترجمته الى **سرد قصصى** ، فضلا عن قيامه بوظائف أخرى منها رسم الشخصية واعطاء الجو والبيئة . وكذلك الشخصيات فى أدب يوسف ادريس القصصى ، كثيرا ما تجىء مرسومة ومبنية **بناء دراميا** .. بمعنى أننـــا نتصرف عليها من خلال احتكاكها بالآخرين أو بالمواقف الحديثة او باصطدامها بقوى مادية يولد فيها تيارا فكريا ، وما الى ذلك من وسائل التعبير التى تنتمى الى المسرح **انتماء شرعيا** .

ولعل الاكثر أهمية من ذلك أن قصصه بوجه عام تحفل بالحركة والدنيمة والمشاهد المكتملة المحبوكة حبكة درامية مسرحية ، كما فى قصـــة « **جمهورية فرحات** » مثـــلا أو « **قصة حب** » أو قصة « **حادثة شرف** » وقصـــة « **الحرام** » على وجـــه أخص ، وكذلك قصـــة « **طبلية من السماء** » وقصة « **شيخوخة بدون جنون** » وقصـــة « **أ ــ الاحـــرار** » وقصـــة « **الوجه الآخر** » وقصة « **أبو الهول** » وعديد من القصص الأخرى . لا شك نحس أن المؤلف فى كل من هـــذه القصص يضع شخصياته فى موقف معين ثم يعطينا قصة حافلة بكل الامكانيات الدرامية من خلال هذا الموقف . وما أعتقد أن أحدا ينكر أن هذا الأسلوب أقرب الى المسرح . وقد يبدو لأول وهلة أننى اتهم قصص المؤلف بالنقض القصصى ، ولكنى على العكس من ذلك اؤكد أنه لولا ما تحشد به أعماق المؤلف من موهبة قصصية كافحة تستطيع أن تصبغ كل رؤاه بصبغة قصصية ، لجاءت أغلب قصصـــه مسرحيات من ذوات الفصل الواحد . **ان الموقف ، أو اللحظة فى قصص يوسف ادريس غالبا ما يكون موقفا مسرحيا بطبعه .**

واذ يحس المؤلف بحسه المسرحى هذا ، نراه ينطلق الى المسرح ، ويكون انطلاقه هذا من داخل قصة قصيرة كتبها بعنوان « **جمهورية فرحات** » وكان الجانب المسرحى فيها يطغى على الجانب القصصى لدرجة أنه لم يبـــذل مجهودا مضنيا عند تحويله لها من قصة الى مسرحية . يصاحب هذه التجربة الناجحة تجربة أخرى ليست أقل



من زميلتها عمقا أو نجاحا : تلك هي مسرحية **«ملك القطن»** التى قدمت مع « **جمهورية فرحات** » فى برنامج واحد . ولابد أن المؤلف كان ينوى كتابتها فى شكل قصة قصيرة فتمردت عليـــه وصعدت من تلقاء نفســـها الى خشبة المسرح . وكان الواضح من هاتين التجربتين أن المؤلف يدخل المسرح لا منجذبا بسحر أضوائه بل كان كمن يسحب عائلته خلفـــه من بين سطور الصفحات ليجعل منهـــا « سامرا » يعرض فيه قضيتهم الأزليـــة على مستوى الاجتماع العام . **ولأول مرة فى تاريخ المسرح المصرى نرانا نجلس باحترام شديد أمام شخصية الفلاح المصرى ملك القطن .**

وترجع أهمية هذه المسرحية الى أنها أول عمل مسرحى يقدم شخصية الفلاح المصرى على حقيقتها دون تزييف . وفى تقـديرى انهـــا ــ على المسرح ــ أكسبت الفـــلاح احتراما . فها نحن لا نرى ــ كما جرت العـــادة لدى **الريحانى ويوسف وهبى** ــ نموذجا كاريكاتيريا للفـــلاح المصرى بالغ الســـذاجة والتفاهة يصطدم بالقاهرة . فالحق أنه قبل « **ملك القطن** » لم تكن شـخصية الفلاح المصرى الا نموذجا للسخرية والاضحاك فقط .. كما لو كان هـــذا الفلاح لم يخلق ــ فى نظرهم ــ الا لبعث الاضحاك فى قلوب هؤلاء الدافعين أغلى القروش ليجلسوا فى هذا المكان ويضحكون ، وليكن الفلاح حيوانا غريب التكوين يتفرجون عليه ويهزءون به . ولعل هذا مما يؤكد قولنا فى مقام سابق من أن هذه الثورة المسرحية التى قيل أنها قامت على يدى الريحانى ووهبى لم تكن فى حقيقة أمرها ثورة مسرحية اجتماعية واعيـــة ، وانما كانت ثورة بورجوازية تساندها جنيهات السادة ذوى القدرة المادية وتقوم على بقـاء هـــذه الطبقة المترفة بل ان وظيفتها الأساسية كانت امتاع أولئك السادة بأى شكل وعلى أى وضع كان . ولكى تستمر تلك الطبقة فى مؤازرتها لتلك النهضة المسرحية الكاذبة : فلا مانع اذن من أن يعطيهم المسرح بحقوقهم « **فرجة** » تبعث فيهم احساسا بالتفوق عن طريق عرضها لصور الكفاح على صدور الكادحين وضيق الوعى عند الفلاحين ، بهدف التنديد بهم مثلا أو التشهير .. ابتداء من عمدة كفر البلاص الى الرجل المنحوس فى مجالات البحث عن عمل .. الخ .

من هنا كانت مسرحية « ملك القطن » تمثل فترة انتقال ثورية حقيقية فى مجال الموضوع المسرحى كالتى تحققت بالنسبة للنـــاس اللى تحت . حقا ان هاتين المسرحيتين تمثلان بداية ثورة فكرية اجتماعية على المسرح المصرى . فالى جانب « **المضمون الاجتماعى** » والفـكرى الذى يصـــعد الى خشبة المسرح لأول مرة .. نرى أن المسرح كنمط فنى يتخذ شكله الأصيل ، والأكثر من ذلك ينتمى الى مدارس معينة . و « **ملك القطن** » تقدم الينا ــ كما قدمنا ــ الشخصية الأصيلة للفلاح المصرى الصميم ، ونعنى بها شخصية « **قمحاوى** » المرسومة بدقة وعناية .. وتقـــدم الينا كذلك قضـــيته الأزليه ضد الاقطاع . وهذه المسرحية ليست الا امتدادا لما بداه يوسف ادريس فى قصصه مع أبطاله ، والفلاحين منهم على وجه أخص . ونستطيع ببساطة شديدة ان نضع أيدينا على وجهـة نظر معينـة للكاتب يتناول قضاياه الفنية من خلالها . واذا دققنا النظر استطعنا أن ندرك أن وجهة النظر هذه تشكل فى حد ذاتها فلسفة خاصة بالكاتب تجاه قضية الملكية الفردية وعلاقاتها بالأفراد . وكثيرا ما نرى أبطاله تسيطر عليهم الرغبة فى الاستحواذ ، أو السيطرة ، أو حب السلطة .

● **قانون الحياة قانون الملكية :**

و « **سنباطى** » فى ملك القطن يملك الأرض ، **وقمحاوى** يزرعها ، ولا يملك الا المجهود الذى يسفحه من عمره فى فى سبيل محصول يستحوذ عليه سنباطى فى نهاية كل عام . وربما تكون هذه المسرحية عملا تقليديا يتناول كذلك موضوعا تقليديا هو اعطاء صورة حية لنهم الاقطاع واستبداده بصغـــار المزارعين . ولكن هذا لا يلغى أن بالمسرحية ملامح **القضية التى تشغل تفكير المؤلف وهى كيف أن الانســـان يبرر لنفســه سلب ملكيات الآخرين .** و « سنباطى » فى كل عام يزيف حسابا يعود بالخسران على قمحاوى ويحرمه ثمرة مجهوده ، وهو فى ذلك انما يخدع نفسه بأنه يحصل على حقـــه وأن قمحاوى هذا لا يستحق أكثر من هذه القروش القليلة التى ستبقى فى النهاية بعد الحساب . بل ان « قمحاوى » لا يثير فيه

أية عاطفة ، والشيء الوحيد المهم فى نظر « سنباطى » هو أن يهيىء لنفسه ولأولاده كل أمنياتهم ، وهم فى نظره دائما أبدا محتاجون لكذا وكيت — دون تقدير أو نظر لنفس الامنية التى دفعت قمحاوى الى المثـابرة فى رى الأرض وخدمتها من أجل محصول طيب والتى دفعت « سنباطى » الى سلب هذه الأمنية .

وفى تقديرى أن ثمة علاقة فكرية وثيقة بين المؤلف وبين موضوع « **الملكية الفردية** » التى بسببها يتقاتل البشر . وهذه العلاقة تؤرقه ، وتجعله يتصور عالما تسوده الطمأنينـة وتتلاشى فيـه الرغبات الدنيا بكل حقاراتها وشرورها . وهو يرى أن للأمانة سلطانا كبيرا يمكن أن تحقق عن طريق المدنية الفاضلة . **وفكرة الأمانة فى حد ذاتها تتصل اتصالا وجدانيا بشعبنا ، وله فى الدعوة اليهـا باع طويل ، وفى فولـكلوره عـديد من التفانين الشعبية مغزاها الدعوة الى الأمانة والحض عليهـا . والمؤلف يضع يده على هذا الجانب الهام من الفولكلور المصرى ، ثم يتخذ منه معبرا الى عالم فنى ممتاز .** فى هذا العالم يقدم الينا حلمه بالمدنية الفاضلة ، على لسان الصول « **فرحات** » فى مسرحيته القصـيرة « **جمهورية فرحات** » التى رغم قصرها تعتبر من أمتـع ما ظهر على خشبة المسرح المصرى آنذاك وان كانت بها بعض البصمات الريحانية المتمثلة فى أسلوب الأنماط الشخصية أو ان شئنا قلنا الأقنعـة التى يتستر خلف كل قناع منهـا شخصية تمثل نمطا كاملا من النـاس . على أننا نرى شخصية انسانية متفردة قريبة الى نفوسنا هى شخصية الصول فرحات الذى يحلم بالمدنية الفاضلة عن طريق الأمانة التى هى بدورها كنز لا يفنى . الأمانة هى الأساس الأخلاقى الوحيـد الذى يبنى عليـه الصول فرحات جمهوريته ، فهى لو توفرت بين الناس لانعدمت من الحياة أغلب الشرور . وهى فى حد ذاتها كنز يغنيك عن أى «**ملكية**» مادية أخرى ، اذ أنك ما دمت « **تملك** » الأمانة فى داخلك فأنت بالضرورة انسان غنى ، وما دمت غنيا فلن تسول لك نفسـك الدخول فى جروب وحشـية طاحنـة مع بنى عشيرتك .

ولأن ذلك الرجل العاطل بطل حلم فرحات « **يملك** » الأمانة ، لذا فهو قد امتلك تبعا لذلك كنزا لا يفنى . والكنز هنا على مستويين ، **معنوى ومادى** . أما المعنوى فهو الثراء الانسانى العاطفى الذى يتمتع به ذلك العاطل رغم أنه عاطل . وأما المادى فهو ذلك القص الماس البالغ ثمنه « بالميت » ثمانون ألف جنيه ، والذى ضاع من سائح هندى . ويتغلب الثراء المعنوى فى داخله على رغبته فى الثراء المادى ، لتغنيه أمانته عن الطمع فى حقوق الآخرين ، وبالتالى فهو لا يفكر فى « سلب » ملكية السائح الهندى وانما يسعى اليه يردها له . وتشاء روعة الفكر الفولكلورى وطرافته فى وجدان فرحات أن يزدهر الثراء المعنوى ويؤتى ثماره فيضا ماديا حلالا . فالسائح لما رد اليـه فصه الماسى أراد أن يكافىء العاطل بحفنـة من ذهب . ولكن العاطل غنى ، وليس ذا نفس خربة تعربد فى داخلها الرغبة فى الاستحواذ ، ولذلك فهو يأبى قبول حفنة الذهب لأنه أغنى من أن يقبل للأمانة ثمنا . وتكون هذه اللفتة الكريمة من دواعى تعميق الصلة الانسانية بين الرجل العاطل وبين السائح الهندى ، فيشترى هذا الآخر ورقة يانصيب يجعلها من نصيب العاطل المصرى . وبطبيعـة الحال تكسب هذه الورقة مليون جنيه قيمة « البريمو » ، فماذا فعل بها هذا الأمين الذى أفرخت معنوياته خيرا وفيرا ؟ . انه لا يقع فريسـة لزهو الملـكية الفـردية أو لسلطتها ، فهو كما تعرف غنى . بل ان الشعور الفردى لديه يتلاشى تماما ويصبح هو نفسه ذائبا فى الجماعة . فنراه يستغل هذه الثروة الطائلة فى التجارة . ومن هنا ينطلق رأس المال المادى بمصـاحبة رأس المال المعنوى جنبا الى جنب فينتجان أبهر النتائج ، اذ تبلغ ثروة الرجل المادية حدا لا تقاس به ثروة قارون .. فيظهر البحار ويملؤها بالأعلام الخضراء والسفن الحبلى بالنعيم ، ويبعث فى الصحراء عمرانا وحضارة وانتاجا ، ويعتنى بالقوة البشرية وبالأيدى العاملة فيهىء لها حياة حافلة ، ويجعل مصر أغنى بلاد العالم قاطبة بمزارعها النموذجية وخدماتها الجليلة وحالة عمالها الرائعة . وبعد احرازه كل هذه الأمجاد العظيمة .. يتنازل عن كل أمواله وممتلكاته للناس .. للشعب .

وحلم الصول فرحات تقابله الرغبة فى تحقيق نفس الحلم عن طريق العمل والكفاح من أجل التحرر السياسى ومن أجل غد أخضر ، متمثلة فى شخصية « **محمد أفندى** » الشاب السياسى المعتقل الذى يحكى له الصول فرحات حلمه . الحلم هنا تقابله الرغبة الفعلية الايجابية فى العمل على تحقيقه . ولكن ثمة حاجز بين الحلم والعمل يفصل بينهمـا ويمنعهمـا من الاندماج والتفاعل ومن ثم تحقيق الحلم عن طريق العمل والكفاح المدفوعين برغبة صادقة . وحلم فرحات هذا يعتبر طبيعيا بالنسبة للمناخ الذى نبت فيه وترعرعت صـوره . فالصول فرحات فى قسم البوليس يعتبر مصـبا لافرازات الحياة ، أو بمعنى أكثر دقة هو عين الكاميرا التى من خلالها تتجسم كل يوم صور شتى لشقاوات الحياة ومشاكلها الازلية .. وكلها لا تتعدى التشرد والدعارة والسرقة والخناقات ، الخ هذه الصور التى تجمعها جميعا وحدة سببية واحدة خلقتها « **مشكلة** » الحياة . وحتى هذا الشاب السياسى المعتقل لم يجمعه بهؤلاء وأولئك الا النضال فى سبيل انبساط الحياة . وكم لهذه الحياة الشقية فى الواقع من صفحات ومذكرات تنتهى ، يتصفحها ويحـررها الصـول فرحات ويتشرب معها عذابات الحياة ، فيحلم بمدنية فاضلة .

وقانون الحيـاة الذى يسود عالم **يوسف ادريس** المسرحى ، هو قانون الملكية الفردية ، قانون الرغبة فى الاستحواذ والسيطرة وحب السلطة . وهو قانون شخصى



مخض يقوم الفرد نفسه بوضع مواده بما يتفق ورغباته ثم يطالب الآخرين بالتزامه . وقانون الحاج نصار فى مسرحية ((**اللحظـــة الحرجة**)) قانون غريب ودو منطق أغرب . انه مبنى على نفس الرغبة فى السيطرة وحب الامتلاك التى تدفع بدورها الى الخوف من ضياع ما فى حوزته . ولهذه الرغبة فى الاستحواذ وجه آخر يمثله ((**سعد**)) وهى بدورها تدفع به الى الخوف من الخوف أثناء عملية تحقيق هذه الرغبة عمليا حينما تجابهه اللحظة الحرجة .

● **الملكية بين الخاص والعام :**

واذا كان الخوف هو موضوع ((**اللحظة الحرجة**)) البارز ، فلعل الموضوع الاساسى لها هو ما خلف هذا الخوف ، الذى يعتبر فى حـــد ذاته موضوعا دراميـــا من الطراز الأول . وأسرة الحاج نصار أسرة من الطبقة المتوسطة الكادحة التى شقيت فى صنع حياتها . ولأنها شقيت كل هذا الشقاء من أجل النتيجة التى وصلت اليها ، لذا فان نزعة الملـكية الفردية تسيطر عليها ، متمثلة بصورة فاقعة فى الحاج نصار . وهذه النزعة تبلور معنى أعمق من معناها السطحى بكثير ، حيث تمتد الى ما بعد حـــدود ((الامتلاك)) الفردى ، سواء كان ماديا أو معنويا ــ اذ تقوم حينئـــذ **قضية من أهم القضايا الانســانية هى قضية : أن تكون الملكية الخاصة جزءا لا يتجزأ من الملـكية العـامة وكيف أن كلتيهما مرتبطة بالأخرى ارتباطا وثيقا لا ينفصم** . فانت قد تتمتع بحيازة ثروة ما ويكون لك الحق فى التصرف فيهـــا تصرف ذوى الأملاك فى أملاكهم وذوى الحقوق فى حقوقهم .. ولكنك فى لحظة معينـــة تفاجأ بأن ثروتك هذه قد خرجت عن حدودك الخاصة ولم تعد ملكا لك وحـــدك بل هى ملك للآخرين ايضا . وهذه لا شك ((**لحظة حرجة**)) اذ هى توقع الانسان فى صراع مرير بينه وبين منطقه الذاتى الخاص الذى كونه خلال سنوات شقائه فى تكوين ثروته تلك والذى أصبح من خلاله يرى حقائق الحياة والأشياء وكذلك علاقاته بالآخرين وعلاقات الآخرين به . هى لحظة حرجة حقا وذات أهمية اجتماعية كبرى .. ذلك أنهـــا لحظة تقرير مصير على المستويين ، **الفردى والجماعى :** تقرير مصيرك كفرد هو فى ذات اللحظة تقرير مصير الجماعة داخل حدود الوطن ، كما أن تقرير مصـــير الوطن هو بلا شك تقرير لمصيرك كفرد . وهذا المصير المزدوج يتوقف تقريره فى المقام الأول على مدى ما وفق اليه الفرد ــ فيما بينه وبين ذاته ــ من تقرير لمصير نفسه أولا مرتبطا فى ذلك بالمصير العام بل ومن خلاله . الا أن الفرد قد ينفصل عن الجماعة انفصالا وجدانيا شاسعا حتى ليتصور ، شيئا فشيئا ، أن تقرير مصيره يعنى هذا الابتعاد تماما عن العالم الخارجى له ، والانسلاخ من كل ما يربط مصيره بمصير الآخرين .

ولعل العامل المباشر خلف مثل هـــذه الحالة يكون بتدخل نزعة الملكية الفردية المتأصلة فى بعض النفوس والتى تبعث فيهم روح الحرص والاحتضـــان والتكتم على قيمة مادية ما ــ ولو تافهة ــ منحتها لهم الحياة أو قل ابتزها الواحد منهم بشق النفس من الحياة . ان نزعة الملكية الفردية ما هى الا رغبة جامحة فى تحصين الذات والاطمئنان على سير الحياة فى سلام على مدى عمر الواحد منهم حتى بعد موته . الأمر الذى يجعل من هم فى مثل هذا الموقف يغلقون الأبواب بينهم وبين اى خطر وان كانوا يعرفون سلفا أن أبوابهم هذه غير مستطيعة أن تدرأ عنهم الخطر ــ غير

أنها رغبة فى التماس شعور بالأمان . وتكون النتيجة بطبيعة الحال ان انفصالهم عن المجموع لا يحييهم بل يدمرهم مقتحما عليهم حصونهم . فما دام الخطر جاثما بالباب ، فلابد — ان لم تنهض وتحم نفسك على الاقل — وأن ينقض عليك فى الحال . وهنا سرعان ما يدرك الفرد المنفرد أنه فى مثل هذه اللحظة الحرجة لابد وأن تنعدم فيه الروح الفردية تماما ، وأنه كان « يجب »عليه أن يفتح الباب على نفسه ، لا لكى يقتحمه الخطر ، وانما ليخرج من داخل نفسه ، من داخل فرديته ، من داخل ملكيته الفردية التى تتحول عادة الى ملكية الأفراد أنفسهم لأنفسهم .. بمعنى أن تصبح ملكيتى الفردية هى ملكيتى لنفسى وحسب ، أنا ثروة نفسى التى أحرص عليها وأتكتم مكاسبها ونموها واحتضنها وأدرأ عنها الخطر بتحاشى له وتحدى اياه — مع أننى لو فعلت العكس فلا شك ساجد فى المجموع شحنة معنوية جبارة سرعان ما يتصل بى سلكها وأذوب فى المجموع .

والحاج نصار لم يفطن الى هذه الحقيقة الا بعد أن جابه الموت وجها لوجه . ومع ذلك ظل الى آخر لحظة من انقضاض الموت عليه ، غير مقتنع بأن الخطر يمكن أن يهاجمه هكذا « من الباب للطاق » — فقانون الملكية الفردية الذى هو بالتالى قانون الخوف عليها ، يصور له أن اتقاء العدوان حكمة تبقى على الثروة ، والخوف من ضياع الثروة خوف من ملاقاة العدو ، فما بالك بالسعى اليه . ولقد كان يستغرب غاية الاستغراب كيف أن هذا الجندى الذى وقف ليسلب روحه ، ينفعل هكذا ويثور هذه الثورة مع أن أحدا لم يتحرش به ! . ورغم ذلك يندمج فى الصلاة كأنه يحتمى بها أو كأنه يسعى لملاقاة السماء هربا من شرور الأرض ومن ملاقاته لنفسه — منتهى الطمأنينة واللامبالاة . ولكم كان مريرا ومثيرا للاشفاق والسخرية أن يرتبط الركوع لله فى تلك اللحظة بالركوع للموت فى آن معا . والحق أن الحاج نصار بتماديه فى حماية نفسه انما كان فى حقيقة الأمر يفسح الطريق للموت يجىء اليه فى عقر نفسه . كان يحمى نفسه بطريق عكسى ، ليس بالتقدم الى الأمام بل بالتوارى الى الخلف ، الى داخل النفس أكثر وأكثر ، ثم اغلاق الباب عليها . وهو اذ يقفل الباب على نفسه يتركه فى ذات الوقت مفتوحا الى نفسه ، الى مصيره المحتوم . ولم يكن يدرى هذا بالطبع ، انما كان كل ما يدريه لحظتها أنه استراح .. ظنا منه أنه حجب ثروته عن الخطر . وثروته الحقيقية ليست ورشة النجارة التى كونها بعرق الجبين وتجرع فى سبيلها غصص الجوع والتى ينوب عنه الآن فى حمل أعبائها ابنه ((**مسعد**)) الطيب الفطرى النفس الذى تعود أن يبذل فقط وأن يعيش حياته باذلا . أقول ان ثروته الحقيقية هى ابنه ((**مسعد**)) الطالب بكلية الهندسة ، التى ينميها الآن ويصرف عليها فى المدارس كيما تصبح عما قريب شيئا كبيرا يحتمون فى ظلها . و « مسعد » يدير الورشة ، والورشة تصرف على الدار وعلى « سعد » .. يعنى أن « مسعد » و « سعد » هما طرفى الدفة التى تسير سفينة الحياة بالحاج نصار وعائلته نحو مستقبل تحوطه الطمأنينة . هذه هى كل ثروة الحاج نصار التى آب اليها شقاؤه طوال الأعوام الماضية ، والتى يأمل أن تكون سندا « له » و « للعائلة » .. فكيف اذن يعرضها للخطر أو حتى يتركها تفارق بصره طالما المعركة دائرة فى قلب المدينة . صحيح أن هناك مثلهم يموتون وآخرون مهددون بالموت فى كل لحظة ومن بينهم نصار وعائلته ، ولكن ما ذنب الحاج نصار حتى يضحى بثروته فى سبيل « غيره » ؟! أما « غيره » هؤلاء فلهم رب يحميهم ويشفق بحالهم . وأما هو فعليه أن يحمى ثروته الخاصة ، يحمى فرديته : **ملكية نفسه لنفسه .**

ومع أن ابنه « سعد » فى لحظة تقمصه للروح البطولية الزائفة يحاول أن يقنعه — ويقنع نفسه فى ذات الوقت — أن الآخرين ليسوا غرباء عنهم بل انهم هم كعائلة



منفردة لا قيمة لهم بدون الآخرين الذين أعطوه الفرصة للوجود حيث أن وجوده قائم على وجودهم كما أنه لولا وجودهم لما أكل ولا شرب ولما وجد من يعلمه الصنعة وهو صغير ثم يتعاون معه وهو كبير ثم يتعامل معه حين افتتح الورشة فضـــلا عن أن أولئك الآخرين يعلمون ابنه فى المـدارس ويوظفونه ليتولى هـو الآخـر تعليم أبنـائهم وهكذا .. الا أن الحاج نصار رغم ذلك لا يريد الاقتناع بمنطق البذل فى سبيل الآخرين . انه مع الآخرين طالما أن هناك أخذ وعطاء . ان الاحساس بالملكية الفردية هنا يبلغ أوجه ، اذ يصل بالفرد الى أقصى حدود الانعزال والانسلاخ عن المجتمع .. ويصبح الايمان بالنفس أقوى من الايمان بالوطن .

● **ملكية الفرد لنفسه :**

واذا كانت رغبة الانسان فى امتلاك نفسه تؤدى به الى الانسلاخ التـام عن دائرة الجماعة والانعزال بالتالى عن روح المجتمع ، مما يفقد المجتمع تماسكه . فان المجتمع مع ذلك يكون أكثر تماسكا وانجاحا لو وفق كل فرد فيه فى امتلاك مجهوده الشخصى وتوظيفه فى خدمة الجماعة ..

أو بمعنى أدق لو انعدمت الرغبة فى « امتلاك » الغير . وهذه بالطبع مشكلة أزلية لم تفلح النظم الاجتماعية على مختلف مستوياتها فى وضع حل لهـــا . والجندى الذى اقتحم على الحاج نصار مأمنه ما هبط عليه فى حقيقة الامر الا مدفوعا برغبة بلده فى الاستحواذ ، لا على الحاج وحـــده بل على بلده بأرضها ورجالها ومن ثم استبعادهم والتسيد عليهم . وهى مشكلة يبلورها المؤلف فى مسرحية « **الفرافير** » ، وها هو « فرفور » يقف فى وسط السامر ليجرب محاولة أن يكون بنى نفسه وأن يعيد النظر فى كل القوانين التى تجعله « ملكا » لغيره من الأسياد . وسامر الليلة يتفاعل مع فرفور ويصبح جزءا لا يتجزأ من القضية ، لأن السامر هو القضية والقضيـــة هى هذا السامر المقام فلولاها ما أقيم ولولا أنه أقيم ما نوقشت قضيته .

ونقول نوقشت لأنه ليس هنـــاك أحداث أو أفعال ، انما هناك حوار حركى كلامى يقلب المسألة على كل وجوهها المختلفة بحثا عن حل لهذه المعضلة الأزلية . والمشكلة كما تعرضها لنا المسرحية أن يظل الفرفور فرفورا والسيد سيدا .. ومعنى هذا أن يظل الفرفور طول عمره ملكا للآخرين . لذلك فان عملية البحث عن حل التى يضطرب بها هذا السامر انما هى فى حقيقة أمرها ــ على نحو من الأنحاء ــ عمليـــة محاولة لاسترداد النفس ، محاولة لتسوية وتعـــديل القوانين **بحيث ألا أكون ملـــكا لك وألا تكون ملكا لى .. فأنا انسان مثلك بالضبط ولا فرق بينى وبينك على الاطلاق** ، فما الحكمة فى أن تكون أنت سيدا ــ أى مالكا لكل شىء بما فى ذلك مجهودى ومستقبلى وحريتى ؟ أو أن تكون فرفورا ــ أى مملوكا لى بمجهودك ومستقبلك وحريتك ؟!

والواقع ان هذا السؤال ليس هو أهم سؤال ولا أول وآخر سؤال فى هذه القضية . انما هو واحد من جملة الاسئلة المحمومة التى يبعثها الفرفور مطالبا لها بأجوبة شافية فلعله خلال بحثه عن أجوبة لأسئلته هذه يعثر على حل . والحل كما هو واضح : أن يوجد على ظهر الأرض نظام مالا يجعلنى فرفورا ولا يجعلك سـيدا ، بل يجعل كلا منا سيد نفسه ــ أى مالكا لمجهوده الشخصى ولنفسه تبعا لذلك . وتتضاءل القوة الميتافيزيقية التى فرضت ذلك النظام الجـــائر والتى وضعت كل القوانين ضـــد فرفور .. تتضاءل أمام قوة البحث عن الحقيقة المطلقة ، بل وتختص تماما . لم يعد هناك « **مؤلف** » يلوح بين الحين والحين ليكتم أنفاس الفرفور ويميت الأسئلة فى نفسه . وحينئذ يصبح الانسان فى مواجهة أخيه الانسان ويصبح الاثنان كلاهما فى مواجهـــــة المشكلة وعليهما أن يتصرفا فيها . ومن هنا تبدأ الرحلة من جديد بهدف الوصول الى حل متعادل بين الاثنين . وخلال هـــذه الرحلة الشاقة المضنية تتكشف كل الالاعيب غير الانسانية التى خلقها الاستعمار وفرضـــها الاقطاع وتشبث بهـــا الأسياد لكى تبقى سيادتهم . ولكن الفرفور يكون قد وصل الى حالة رفض لأى منطق لا يضع فى اعتباره أن الفرفور انسان كالسيد سواء بسواء . وعلى هذا يتمرد على أى نظام يلقى حريتـــــه وســـيادته لنفســـــه . ويتمــــرد فرفـــور تتوقـــف الحيـــاة ، فهـــــو احـــدى قوتين متعادلتين فى الكفاءة ، قوة العمل التى يمثلها ، وقوة الادارة التى يمثلها السيد ، ولا قيمة لاحـــدى القوتين بدون الاخرى . وقد يحيى الســـيد كبرياءه فيتمرد هو الآخر اذ يتمرد الفرفور .. وهنـــا تتوقف الحياة تماما .

ولكن الحياة لايمكن أن تتوقف ، وبالتالى لابد من العثور على حل . وباسم الأطفال الصغار تتدخل أسرة كل من السيد والفرفور لاستئناف العمل من جديد . ولعل نوع العمل الذى يقومان به والذى هو من ابتداع السيد ــ مهنة دفن الموتى من البشر ، يومىء الى أن مبدأ السيادة دائما هو امتصاص الدماء . ودفن البشر معناه قتلهم فى سبيل مصلحة شخصية . والســـيد أنجب

أولادا كثيرة إشتغلوا كلهم بدفن البشر فجمعوا من ورائه ثروة طائلة ، وهم يبـــدأون من الاسكندر وتحتمس حتى نابليون وموسوليني وهتلر ــ أى أن الســـيد هو الأصل أو الجذر لكل قواد الحرب الذين يهبطون على البلاد الآمنة ليسفكوا دماءها ويمتصون خيراتها . ولمـــا يبدأ الفرفور والسيد العمل من جديد يكون دستورهما التصالح الطبقى وسيادة كل منهما لنفسه . على انه بينما يعمل الفرفور باخلاص وجد فى حفر القبور ، نرى السيد لا يعمل بنفس ورغم ذلك يستمر الفرفور فى العمل الى أن يجيئهما ميت يطلب قبرا له ويطلب كذلك أحدهما فقط ليتفاهم معه ، ولـكنهما يتقـــدمان ســـويا بهـدف التفاهم فتـكون النتيجـــة أن يثبت لهما الميت فشل هـــذا النظـــام الذى تنقصه السلطة ، ويبدأن فى اقتراحات جديدة لحلول جديدة ولكنهما يفشلان فى الوصول الى حل ــ للانسان حريته عن طريق سيطرته على نفسه .

● **الملكية بين السلب والاسترداد :**

ولقد تطور مسرح يوسف ادريس فيما بعد الى ما يشبه الصراع بين فكرتين متناقضتين هى فكرة سلب الملكية وفكرة استرداد هـــذه المـــلكية . ولعلهما فكرتان مترابطتان متداخلتان . فسلب الملكية يعتبر من أحد وجوهه استرداد للملكية ، وكذلك استرداد الملكية سلب للملكية على الوجه الاخر . وفكرة الملكية عند يوسف ادريس ترتبط بهـذا التدفق الحيوى المجنون الذى تضطرم به الحيـــــاة فى عصرنا . وما نسميه الآن بالتقـدم ان هـو الا اندحار للرابطة الانسانية بين البشر ، خراب للضمائر والذمم ، ذبول للوجدانات ، هجر للأرواح عن مهودها وبيوتها . ذلك أنه ليس تقدما حقيقيا صادقا ولكنه بريق زائف خادع للبصر ، ليس فى خدمة الانسان بل ضد انسانيته فى حقيقـــة الأمر ، فلقد **رسم للانسان العصرى صورة للجنة على الأرض فيها ما لذ وطاب من ثلاجات وبوتاجازات و .. و .. الخ هـــذه المنجزات الحضارية ، ثم تركه يتطاحن ويتصارع بوحشية فظيعة فى سبيل تحقيقها ومن أجل الاستمتاع بها . والمباراة على أشدها بين البشر ، والاحترام كل الاحترام لمن « يملك » .. ومن « يملك »** يعيش حياته طولا وعرضـــا . وكل الناس تهوى أن تعيش حياتها كذلك طولا وعرضا . ولكى يتحقق لهم ذلك لابد وأن « يملكوا » ، ولابد أن تكون ملكياتهم قيما مادية على أى وجـــه من الوجوه ، وفى هـــذه الحالة سريعا ما تتحول القيم المعنوية الى قيم مادية ، وحتى اذا بقيت ثمة قيم معنوية فانما لكى تستغل استغلالا ماديا صرفا ــ السيادة للمادة .. وللملكية .

ويصبح قانون الروح تبعا لذلك قانونا باليا لا يسمن ولا يغنى من جوع ، ولا يسد فم أطفال صغار ولا يفى بحاجاتهم ، ولا يجعلنى ــ كواحـــد يعيش فى اطار مادى بحت ــ أمشى مرفـوع الراس ممتلىء البطن مســـتريح البال مســـدد كل مطالبى ومطالب أولادى ، كما انه لا ينقذنى اذا وقعت فى ضائقة ولا يحمينى اذا قصرت فى واجب ولا يرفع من سعرى فى سوق الحياة اليومية وفى زحمة الشارع المتلىء بالآلاف مثلى من الذين تقدر قيمتهم واسعارهم بقدر ما فى جيوبهم من أموال . ليس هـــذا فحسب بل ان قانون الروح هـــذا يظل باقيا لا للاستفادة منه روحيا بل للارتكاز أو الاتكاء عليه وقت الضرورة .. وهى دائما ما تكون احتماء فيه أو تذرعا به للذود عن مصـــلحة ما هى بالضرورة القصوى مادية . والناس كالنمل ، تعمل ليل نهار وبلا هوادة أو مبالاة وفى ذاتية مفرطة كيما تجمع القوت ليس للغد فحسب بل لعمر طويل بعـــد موتها يعيشه الأبناء وأبناء الابناء . انانية محضة فى جمع الملكية تجتاح الناس وتلهب ظهورهم وتعميهم عن كل ما هو انسانى .. وكأنها القيامة قامت فألهت الأب عن بنيـــه وأمه وذويه . انها حقا .. **المهزلة الأرضية** . والمسألة أن المهزلة قائمة على قدم وساق حول من « يملك » من لا « يملك » ومن يريد أن « يملك » .. والجميع تجمعهم حقيقة واحدة هى الجنون ، بالحياة أو من الحياة . فها هو « محمد الأول » يصطحب أخاه الأصغر « محمد الثالث » الى مكتب الصحة ليعمل على ادخاله مستشفى المجاذيب كيما يستولى على نصيبه فى الميراث . والميراث وان كان فى حـــد ذاته عشرة أفدنة الا أنه صورة مصغرة للثروة التى خلفها لهم أبوهم « محمد الطيب قارون » . والحق أن أباهم لم يخلف لهم ميراثا ينتفعون به وانما خلف لهم لعنة كبرى يقتتلون عليها هى لعنة جدهم قارون الذى كان مغرما بجمع المال لحب المال فقط وبدافع من الرغبة فى الاستحواذ والتملك . وقد ورث الأبناء الثروة ولعنتها وبات لها فى نفوسهم ما يبررها .. الأولاد ومستقبلهم . ومع انهم يدركون أن هذا المنطق ــ من خلال تجربة ابيهم ــ يلغى معنى الأبوة الحقيقى اذ يحوله من علاقة حب وحنان الى علاقة مالك بملكيته ، الا أن المهزلة تستمر ..

فالكل يبحث عن سلطة ما ، قد تكون عن طريق المال كما فى أعماق محمد الأول ، وقد تكون عن طريق الابقاء على مركز كما فى أعماق « محمد الثانى » . ومن هنا يتضح للطبيب « المعالج » مدى استحالة أن تتوائم العدالة مع الرغبة فى « التملك » ، فهو نفسه كآدمى له ما لهم من أطماع وطموح ومشاكل وأبناء وزوجة ، كان يبحث عن مدى امكانية جمع الثروة ، أو بمعنى أدق مدى حماية الانســـان ومستقبل أولاده ، مع الاحتفاظ بالعدالة فى ذات الوقت . لذلك فهو يرفض التعامل بمنطق هذه **المهزلة الأرضية** ويضع نهايتها بالنسبة له ، بأن يطلب قميص الكتاف ثم يرتديه كأنه ينزع عن نفسه تهمة العقل الذى فرضت عليه الحياة جنونها .

خيرى شلبى

الحرية والثورة

في شعر محمود حسن اسماعيل

عبده بدوي





● ادخل محمود حسن اسماعيل تركيبة سحرية جديدة فى الشعر العربى حين جرد ـ بشكل حاسم ـ المحسوس ، وجسد المجرد ، وربط بين الأشياء الأدنى ملابسة ، وفى الوقت نفسه قام بعملية حرق وتطهير للغة .

● وليس معنى هذا أنه مهتم بالفن أكثر من اهتمامه بالحياة ، ولكن معناه الى جانب ذلك أنه مهموم بحرية الانسان ، وتخليصه من كافة الأبعاد الخاصة بالرق .

● ان الشكل المتوارث ـ اذا وجد الشاعر الضخم ـ يستطيع أن يستبطن مشاكل الانسان المعاصر ، ويبرز الظواهر المتداخلة داخل عوالم التجسدات ، وأخيرا يستطيع أن يجمع من حوله الانتباه واليقظة ، والدهشة .

حين يذكر الشاعر **محمود حسن اسماعيل ..** لابد أن تذكر تلك الرعشة التى أدخلها على الشعر العربى ، فاذا كان الشعر من فترة كبيرة فى العالم العربى قد تحول الى مغامرات فى عالم الصياغة ، والى تقاليد الكلمة العربية الشديدة الوضوح .. **فان محمود حسن اسماعيل أدخل « تركيبة سحرية جديدة » فى الشعر العربى ، حين جرد ـ بشكل حاسم ـ المحسوس ، وجسد المجرد ، وربط بين الأشياء لأدنى ملابسة ، وفى الوقت نفسه قام بعملية حرق وتطهير اللغة .**

صحيح أن كل هذا ليس جديدا تماما على الشعر العربى ، ولكن مغامرة الشاعر فى هذا الجانب من غير افتعال ولا ترصد ، ونجاحه فى طرح الموج الشعرى الداخلى فيما يشبه عالم الرؤيا ، جعل محمود حسن اسماعيل ظاهرة شعرية فريدة فى الشعر العربى . وجعله جديرا بأن يقول للقارىء العربى : استيقظ فانى أرتب الكلمات والعالم بصورة جديدة .

صورة جديدة للعالم

واذا كان من المشكلات التى تواجه الشعراء اليوم مشكلة حل **التناقض بين الشكل المتوارث وبين الخيال الجامح ، وبعبارة أخرى مشكلة التضاد بين الطاقة الشعرية وبين اللغة ..** فان محمود حسن اسماعيل قد وفق بين طاقته الشعرية الجياشة ، وبين الشكل المتوارث .. وفق فى أن يركز لا فى أن يسترجع ، وفى أن يقدم دائما شيئا غريبا على قارئه .

ولما كانت هذه الطاقة جبارة الى حد التوحش ، وعميقة الى ما لا قرار ، وضاربة فى ادغال النفس البشرية بصفة عامة ، فانا نرى صاحبها يفجر الكلمة العربية ، ويسلط عليها شعاعا محموما ، وطاقة فوق ما كانت تحتمله فى الماضى من طاقات .

ولعل هذا وراء **عملية التكثيف فى تجربته الشعرية** ، ووراء الايقاع المتجاوب مع دفق الشحنة النفسية المزلزلة ، ووراءها هذه المبالغة فى الصور التى تجعلها دائما على ما كان ينبغى لها أن تتحمل ، ذلك لأن وراءها الطاقة التى لا يتحملها اللفظ ، ومن هنا تهوم وتشعشع ، وتحدث حولها مجالا كهربيا يصعق القارىء الهزيل فى بعض الأحيان ، ووراءها كذلك الاحساس الحاد **بمشكلات العصر** ، وحين تجتمع هذه العناصر الحيوية فى الشعر ، فان الشاعر يمتلك ما يسمى بلحظة المفاجأة القريبة من الهام النبوة ، بل ومن الجنون .. وفى ضوء هذا يقدم الشاعر دائما ما يبهر ويدهش ، ويزلزل العالم فى ذهن الملتقى ، مما يضطره الى أن يحاول امساك شىء ليتأكد من أن العالم لم يضع من حوله ، ولكن الشاعر لا يتركه ، وانما يتعقبه بعالمه الخاص ، وبطريقة ترتيبه الجديدة للأشياء ، وباحداث نوع من العلاقات والايقاعات التى لم تظهر من قبل هذه الأشياء .

الفن والحياة وحرية الانسان

محمود حسن اسماعيل .. يملك بالنسبة للمتلقى هذه الرؤيا المفاجئة ، وهذا العنف البلاغى ، ذلك لأنه يعرف كيف يستبطن نفسه ، ويعرف كيف يجهز على الوجود الخارجى للمرئيات بما يشبه الكابوس السريالى ، وبعالم متضخم بالرموز الدينية من كافة الموروثات الروحية فى

المنطقة وبخاصة الاسلام ، **وبارتكاز ذكى على التراث** ، وأخيرا بنظرة متوترة للعالم ، وليس معنى هذا أنه مهتم بالفن أكثر من اهتمامه بالحياة ، ولكن معناه الى جانب ذلك **أنه مهموم بحرية الانسان** ، وتخليصه من كافة الأبعاد الخاصة بالرق ، وان كان يصل فى هذا المدى الى نوع من التجريد لا تتحمله هذه القضية الحيوية .

.. والشاعر ينفذ الى هذا بروح متناقض مع الجسد ، وبعالم يمكن أن يقال عنه انه غارق فى الضياء المقدس ، ومن يعرف سر النور فى شعر محمود حسن اسماعيل يضع يده على قدس أقداسه ، ويظهر أمامه الشاعر نقيا الى حد الاشعاع ، فاذا ضل هذا الطريق فان محمود حسن اسماعيل سيكون الطرف المضاء للنور تماما .

وحين نتحدث عن النور عند محمود حسن اسماعيل لابد أن يفد الى الذهن ما قاله ((**الكسندر اليوت**)) من أن احساس الفنان بالنور هو فى الصلب من ابداعه ، وان أى تحول أسلوبى عام فى تصوير الضوء لابد أن يعكس تحولا فى الحضارة كلها ..

والآن ماذا يعنى **النور** عند الشاعر ؟

ان قراءة لدواوينه لابد أن توضح لنا قصة الشاعر مع النور ، بحيث تظهره لنا فى آخر أعماله ((البطل الحقيقى)) فى كل شعره ..

فالله عنده هو النور ((**الهى وأنت النور ..**))

والنبى عنده نور على نحو ما نرى فى قصيدة ((**النور المهاجر**)) .

والدين عنده هو الضياء ((**ودينى الضياء الذى تنشرين**)) .

ثم ان النور عنده هو زاد الرحلة ، وحركة السير ، والهدف الأخير الذى لا يخرج عن كونه الامتزاج فى النور ، فالنور عنده الوسيلة والغاية :

* زادك النور
وفى دربك ينبوع الشعاع
فانفذى .. فالسر ان سرت على قيد ذراع

* قاب قوسين من النور .. فسيرى
واهتكى كل لثام فى الضمير
وانهبى غيب المدى ، واحترقى
فى اللظى الباقى على نار ونور
مزقى كل قناع ، وانفذى
من حواشيه الى الضوء الأسير
وادحرى كل ظلام راسب
أنشبته فيك أغلال الدهور



ثم انه لا ينبغى أن نتواءم مع من يسىء الى النور ، والا خنا أنفسنا :

فشربت الكأس من كف الى النور سيئة

ولا ينبغى أن نجعله جمودا لأنه حركة واندفاع ..

* من يقف بالنور يجرع من أياديه أفوله

ثم انه سر بناء الحياة ، والأمل الوحيد للمعرفة ، وهو كما قلنا غاية ليس بعدها غاية :

* ليس فيه قابع فى ذاته يعبد ذاته
لا يحب النور الا من سقى النور حياته

تجربة النور فى العمل الفنى

ثم ان النور يدخل ـ بعد ذلك ـ فى نسيج العمل الفنى ، سواء أكانت المادة هى النور أم الفجر أم الشمس أم الصفاء أم البراءة ، ومن هنا نرى عنده ((موازيكو)) من قطع صغيرة لا تنتهى من النور .. فهناك طريق الشمس ، وصلاة الشمس ، والشمس الكبرى ، وازدحام النور ، والزحف بالنور ، والشعاع المؤمن ، ويد الضحى ، والأحلام المضاءة ، والضياء الذى

يكبو ، وصخب الوميض ، والضـــوء المجروح والمورق ، والنفس التى تسمع أصــداء النور ، والفجر الذى يغسل بالضياء ما لوثه العصاة ، وسوق الفجر ، والفجر فى الوادى رســــول أشعة .

واذا كان النور فى الفترة الأولى من شــعر الشاعر يرتبط بالنار والوهج والتمرد ، بحيث نراه أحيانا ((**شهوة النار**)) أو قاسيا كأشــد ما تكون القسوة .

* الفجر قد داسا
بنوره أشلاء هذا القتام !

فانا نراه فى الفترة الأخيرة فرحة تبدو من خلالها الحياة ، وبقاء يستعصى على الضياع .

* على الأرض نور . وفى الأفق نور
وفى كل قلب شعاع يدور

* فاتنتى سر الهوى سابح
فى نور عينيك .. فلا تسألى

* قالت : لقد غرب الشعاع
فقلت : ما غربت بشاشته وانت بجانبى
قالت : وكيف ؟
فقلت : انت قصيدة
بيضاء فى قدح المساء الذائب !

انه متعاطف مع تلك النظرة القديمة التى تقول : **ان الأشياء كلها نور مصفى ، وان كل شىء مخلوق يعكس شيئا من الله على قدر حجمه !**

وعلى كل فهو يشبه هذا الرسام ((**فرمير**)) الذى كان يحب النور لذات النور لا لما يمس هذا النور من أشياء ، ولذلك جاءت رســـومه كلها ريانة ، فالنور ليس وسيلة لله ولكنه الله ، والنور ليس اصبعا يشير الى الحب لأنه الحب ، ومن هنا كان النور له عمق ورنين وثقل وحركة .. وهذا ما نجده عند محمود حسن اسماعيل .

وهو من أجل تعميق هذا الجانب يضــع الظلام أمامه ، ويعطى لكل منهما أسلحته ثم ينتهى دائما الى التهليل بانتصار النور ، وهو فى العادة لا يسيطر على الألوان جميعها ، فمادته الحقيقية فى الأبيض والأسود ، وان كان أحيانا يركز على اللون الأصفر باعتباره ممثلا للذبول الانسانى ، وجفاف الحـــركة ، وتوقف النبض ، كما أنه لا يلتفت الى اللون الأخضر ــ كقاعدة الشـعراء العرب ــ كما نجد عند **أبى تمام** ، وكما نجد فى الشعر المعاصر ، وعلى نحو ما نرى عند **اوركا** ، ذلك لأن هذا اللون أو هذا الرمز ــ بلغة أدق ــ يعنى البعث ، وتعجل نضارة الحياة ، بل انه قد يعنى به شيئا آخر كريها كما فى قصــــيدة الضباب الأخضر التى أهداها الى سقاة الضباب .. **أما محمود حسن اسماعيل فلا يتعجل الشىء لأنه يراه فى زحمة النور رؤية حقيقية أو لأنه يحتفظ فى قلبه بقدر كبير من الحنين الى الماضى !**

أزمة القرية المصرية

ومهما يكن من شىء فى الشعر بدأ رحلته من نقطة ثم انتهى الى أفق لا يمكن حصره فيه ، **فقد عاش أزمة القرية المصرية** ورقها ودخانها ، ثم انتقل الى رق ودخان أكثر كثافة فى المدينة .. هو رق الانسان المضغوط عليه والمطلوب منه ان يزيف وجوده ، ومع أن هذا الرق كان يمس وترا فى نفسه أول الأمر ، الا أنه سرعان ما أحس أن هذا الوتر مشدود فى الانسان .. كله الانسان :

* القيتنى بين شباك العذاب
وقلت لى : غن
وكل ما يشجى حنين الرباب
ضيعته منى
هذا جناحى صارخ لا يجاب
فى ظلمة السجن
ونشوتى صارت بقايا سراب
فى حانة الجن
أواه يا فنى
او لم أعش كالناس فوق التراب

* وخطا الناس لا تسير ، ولكن
نوحها فى الطريق يهذى صداه
تتلاقى جنائزا .. لم يعد فيها
لوجه الغناء الا رؤاه ..
عشش الرق فى دجاها ، وزنت
عتمة الليل من دواهى أساه
وشكت شيبة السلاسل ، حتى
عشق القيد سخطها واشتهاه !

على أن هذا لا يعنى أن الشاعر متصالح مع الانسان فهو يخافه ، ويتوجس منه ، وهو حين يقوم برحلة فى وجوه الناس ((**وراء الوجــوه المستعارة وهى تزيف حقيقة الانسان**)) ينتهى الى ما يدين هذا الانسان وراء العديد من الأقنعة التى يتستر وراءها .

على أن بين الاحساس برق القــرية ورق المدينة .. عـــالم كبير غاص فيه الشاعر الى ركبتيه حيث عالم الساسية الذى كان يختطف البريق اختطافا من كل انسان للاستفادة منه .. ولكن الشىء الذى لا ينسى هو أن محمود حسن

اسماعيل كان أكبر من هذا العالم ، فقد تجاوزه ، ورفع جناحيه الكبيرين عنه ، **ثم سرعان ما أصبح صوتا مستعرضا تهدر فيه معارك العروبة ، وأفراح الاسلام .**

فابتدأ من عام ١٩٤٨ نراه يحتضن قضايا الشعب فيتحدث عن الجلاء الكاذب ، وتجبر الاقطاع ، والحفلات الراقصة باسم البر ، ويتحدث عن معارك الحرية في القناة والجزائر والمغرب .

ثم يهدر بغناء حار من كل قلبه لثورة ٢٣ يوليو ، ويتابع انتصاراتها .. وان كان لا ينسى دائما قضايا العروبة ، وأيام الاسلام .. فما أكثر ، وما أرق ما غنى للرسول عليه السلام ، وما أجمل ما شدا **لأقبال والكواكبي والمعري** ، وهو لا يفصل بين العروبة والاسلام — في شعره — وانما يعتبرهما شيئا واحدا .. وجودا واحدا .

تجربة الانسان المعاصر

فاذا تركنا هذا الجانب الذي أخذ الشيء الكثير من عمر الشاعر ، وجدناه شيئا آخر عميقا عنده ، **فالشاعر ينشد حرية الانسان** التي يخيفها كل نوع من أنواع الضغط ، والتي يحس أنه محكوم عليه بها .. وهو اذا لم يجدها في الخارج يجدها في نفسه .. فهو غاص بنفسه ! وهو شديد المراقبة لهذه النفس ، وهو يعاني من تلك الكآبة التي يسميها ((**كيركجارد**)) كآبة ابراهيم . !

كما يعاني من هذا القلق الذي يهز دائما الأشياء من حوله ، وحتى في يأسه المتفائل يحس الانسان رائحة الكآبة والضجر ، ولعله أخيرا يذكرنا بقول برنانوس : الانسان حر ومسئول ووحيد في الليل :

* والبرق نار من قديم الزمان
من نفسها تأكل
تحررت نفسي ، وعى اللسان
فجاءها يعول
عبد وحر في دمى ساكنان
رباه ما أفعل
أهم بالقيد .. فتهوى اليدان
ويضرب المعول
في كل ما أحمل
فأسحق العود .. وتبقى البنان

* ليتني كنت رياحا
تهتف الآباء منها
أنا أهواها ولكني
رغم أنفي لم أكنها !

* لا أعرف الهدوء
ولا وقوف الضوء
ونظرتي تنوء
ان مسها عبق
مصفد الأفق
دموعه وضوء
لسجدة القلق .
قلق ! قلق ! قلق !

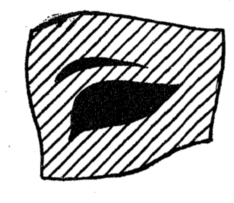
* من عمق ذاتي وسري
ومن سراديب صدري
ومن صلاتي الحزينة
على ضفاف السكينة
ومن تلفت نفسي
لعالم غير حسي
ومن هدير المعاصي
ويأسها في الخلاص
ومن تمزق قلبي
على خطا كل ذنب
عرفت كل وجودي
سحرا لهذا النشيد !

ان محمود حسن اسماعيل لا يمت هنا بنسب عميق الى سارتر ، بقدر ما يمت الى تلك الوجودية المؤمنة الممثلة في الوجودي الألماني الكبير كارل يسبرز ، والوجودي الفرنسي جبرائيل مرسيل .. وليست هذه النظرة جديدة تماما على الشعر العربي ، ولكن محمود حسن اسماعيل يمكن أن يكون الممثل الحقيقي لها في هذا العصر ..

الشاعر في تيار عصره

ثم أن تمكن محمود حسن اسماعيل من اللغة العربية ، وقدرته المذهلة على فض أسرارها ، وشعوره بأنه مراقب ، وتمكنه من المواءمة بين الرفق والهياج .. بالاضافة الى ادراكه أن الخيال ليس مهربا بقدر ما هو قدرة على الادراك ، وعلى استخلاص النظام من الفوضى .. كل هذا قد فجر ينابيعه ، وأوقفه بعيدا عن الجمود والشلل الذي حاصر كثيرا من جيله ، فهو الوحيد الباقي لجيل الرومانسية ولجيل الرمزية العظيم الذي يستطيع أن يقول شيئا جديدا وثريا في هذه الأيام .. وهو الوحيد الذي يقف حجة على أن الشكل المتوارث — اذا وجد الشاعر الضخم — يستطيع ان يستبطن مشاكل الانسان المعاصر ، ويبرز الظواهر المتداخلة داخل عوالم التجسدات وأخيرا يستطيع أن يجمع من حوله الانتباه واليقظة ، والدهشة .

عبده بدوي



لقاء كل شهر..

ضمير آسيا وافريقيا.. معنا فى المعركة

فى القاهرة .. طليعة النضال فى منطقتنا العربية . وراعية كل حركة ثورية شعبية فى آسيا وأفريقيا . فى القاهرة كان اللقاء .. لقاء الوجوه السمراء التى جاءت تدين العدوان ، وتكشف التواطؤ الثلاثى ضد التقدم والحرية فى العالم كله . فقد كان مبنى الاتحاد الاشتراكى العربى على النيل مكان اجتماع وفود من **سبعين دولة افريقية وآسيوية وخمسين مراقبا من كل أنحاء العالم** . كل هؤلاء اجتمعوا فى اليوم الأول من يوليو الماضى وحتى الثالث منه فى المؤتمر الطارىء الذى دعت اليه سكرتارية منظمة تضامن آسيا وافريقيا . وكان جدول أعمال المؤتمر محددا لأغراضه فى وضوح . فقد تضمن عدة نقاط كان أهمها :

١ ـ كفاح الشعب العربى وعلاقته بكفاح شعوب العالم .

٢ ـ الخطوات الضرورية لمجابهة مؤامرات الاستعمار واسرائيل . ومواجهة كافة الضغوط الاستعمارية ضد الشعوب المتحررة .

٣ ـ تأييد موقف الجمهورية العربية المتحدة النضالى وحقها فى ممارسة سيادتها .

٤ ـ تأييد شعب فلسطين فى كفاحه المشروع من أجل العودة الى أرضه السليبة .

٥ ـ تأييد النضال المسلح فى عدن والجنوب العربى ضد الاستعمار .

٦ ـ تأييد سوريا فى نضالها ضد الامبريالية والصهيونية .

٧ ـ تأييد كفاح الشعب اليمنى ضد كافة ألوان التدخل الاستعمارى .

٨ ـ البترول وفعاليته كسلاح فى معركة الحرية والتقدم .

٩ ـ أحقية الشعوب العربية فى تحقيق أمانيها فى الاشتراكية والوحدة .

١٠ ـ القواعد والأحلاف الاستعمارية ودورها فى العدوان ضد الشعوب العربية .

هذا وقد بدأت الجلسة الافتتاحية بتلاوة رسائل التأييد التى وردت من رؤساء الدول الى المجتمعين . فقد تلقى المؤتمر رسالة من **الرئيس جمال عبد الناصر** جاء فيها **« ان اجتماعكم فى القاهرة هو احدى شعلات الأمل وسط غياهب الظلم والعدوان** . نحن نقف اليوم بعد خوضنا معركة الجزائر ومعارك الاستقلال فى أفريقيا لنواجه معركة أخرى من معارك الاستعمار فى عدوانه على الوطن العربى ليسلبه حقه فى الحرية والتقدم . ان العدوان الغادر ليس الا حلقة فى سلسلة معارك طويلة بين الاستعمار وبين الشعوب المناضلة فى القارات الثلاث . واذا كان الاستعمار قد استطاع أن يتواطأ ويتكتل ليوجه الينا ضربة فاننا بتضامننا قادرين على رد ضرباته . **واذا استطاع الاستعمار كسب جولة**



هنا وجولة هناك فان تضامن الشعوب قادر على انزال هزيمة مرة به وكسب النصر فى النهاية » .

كما تلقى المؤتمر رسائل من **الرئيس السوفيتى « بودجورنى »** ورؤساء كوريا الشمالية ومنظمة جبهة التحرير الفيتنامية وموريتانيا وكمبوديا وتشيكوسلوفاكيا ورئيس وزراء الأردن والعراق . ثم تحدث السيد **« أنور السادات »** رئيس وفد الجمهورية العربية فى المؤتمر فرحب بأعضاء الوفود بوصفهم طلائع أفريقيا وآسيا الثائرة . ثم تحدث عن ظروف العدوان الاسرائيلى الاستعمارى وكيف أن اسرائيل خط أمامى للاستعمار والاحتكارات العالمية .

واختتم السيد « أنور السادات » خطابه بقوله **« ان المعركة تحتم على كل الأصدقاء أن يفكروا معا وأن يعملوا معا يدا بيد ، وقلبا مع قلب »** .

ثم تحدث السيد **« يوسف السباعى »** سكرتير عام المنظمة فبين أن المؤتمر يعتبر مواجهة لجريمة شنعاء من أبشع جرائم الاستعمار فى تاريخه الطويل الحافل بالجريمة والعدوان . وأن الاستعمار الأمريكى يقوم بأشد الحروب المحلية ضراوة ضد شعب فيتنام . ثم ذكر تعاقب الانقلابات الرجعية المضادة فى أفريقيا وآسيا واسقاط النظم الثورية فيها ، وكيف أن الامبرياليين يتخذون من اسرائيل أداة للاستعمار الجديد . **ثم أهاب فى النهاية بكل الشعوب الأفرو آسيوية والشعوب المحبة للسلام أن تدين العدوان وتعمل على ازالة آثاره وضرورة تأييد حق الشعب العربى فى فلسطين** . كما تحدث فى اليوم الأول للمؤتمر رؤساء وفود فلسطين وسوريا وفيتنام الشمالية وجبهة تحرير جنوب اليمن المحتل ، وقبرص والكونغو برازافيل وسيلان . وكانت كلماتهم ادانة للعدوان الصهيونى الاستعمارى على الشعوب العربية .

وفى اليوم التالى تحدث رؤساء وفود الاتحاد السوفيتى وتنزانيا ومالى والكونغو كينشاسا وكوريا الشمالية وجنوب غرب أفريقيا والأردن وجنوب أفريقيا . قال رئيس الوفد السوفيتى السيد **« لبشانوف »** : « ان وفد بلاده جاء ليعبر عن ارادة الشعوب السوفيتية ويعلن بشكل قاطع أن المعتدى يجب أن يدان وقواته يجب أن تنسحب الى ما وراء خطوط الهدنة . ثم أضاف **« ان العدوان الأخير كان محاولة أخرى لقوى الامبريالية لقمع حركة التحرر الوطنى بواسطة هجوم استفزازى ضد الدول العربية التى اختارت طريق التحولات الاقتصادية والاجتماعية التقدمية فى صالح الشعب العامل »** .

ثم طالب المندوب السوفيتى فى كلمته بالمزيد من دعم القوى التحررية وتعاونها الوثيق فى النضال . ثم تحدث الدكتور **« لازاريدس »** مندوب قبرص فأكد قيام القواعد العسكرية الاستعمارية بدور فعال فى العدوان . وأن الشعب القبرصى قد قام بدوره فى كشف التواطؤ الاستعمارى مع اسرائيل . وتلاه رئيس وفد الكونغو فقال أن أفريقيا كلها مهددة **« وأن علينا الآن أن نطلق شعار وحدة النضال ضد الصهيونية والاستعمار فى الشرق الأوسط »** .

وألقى الدكتور **« سيد نوفل »** كلمة الجامعة العربية فبين كيف أن العالم يمر الآن بأعنف الاختبارات وعلى أساس نتائج هذه الاختبارات يتحدد مفهوم الحرية والسلام فى مواجهة الاستعباد والظلم والعدوان . ثم أعلن **« كيم هى جون »** رئيس وفد كوريا الشمالية تأييد بلاده لكفاح الشعب العربى . وأعقبه رئيس وفد مالى فطالب بادانة اسرائيل وانسحابها غير المشروط من الأراضى التى احتلتها وعودة اللاجئين الفلسطينيين الى أراضيهم . وتحدث السيد **« مبارك احمد مبارك »** رئيس وفد الساحل الصومالى فبين أن العدوان الأخير على الشعب



العربى يعد تحديا خطيرا لنا نحن أبناء افريقيا وآسيا وأوربا اللاتينية . ثم تحدث رئيس وفد تنزانيا فأشاد بدور القاهرة الطليعي منددا بالعدوان الاستعمارى الآثم .

وألقى السيد «**شفيق أرشيدات**» رئيس وفد الأردن فكشف مدى فظاعة الجرائم التى تمارسها اسرائيل والتى فاقت فى أساليبها ما مارسه الفاشيست أيام الحرب العالمية الثانية . وانفضت جلسة المؤتمر الصباحية فى يومه الثانى لتبدأ الجلسة المسائية التى تحدث فيها مندوبو الجزائر ولبنان ومنغوليا وممثل جبهة التحرير الوطنى بالبحرين . وقد كان أبرز ما دار فى الجلسة المسائية مطالبة السيد « **كمال جنبلاط** » رئيس وفد لبنان بأن يكون تأميم النفط العربى الرد الايجابى والفعال على المؤامرة العدوانية الثلاثية الى جانب مقاطعة بضائع الأعداء كما أعلن مندوب الجزائر استعداد بلاده لتقديم كافة التضحيات لتحرير الأجزاء المحتلة . وان الاتحاد السوفيتى والدول الاشتراكية تساعد بتقديم الأسلحة ولكننا نطالبها بزيادة هذه المساعدات الفعالة .

كما أعرب رئيس وفد غينيا عن تأييد بلاده للشعوب العربية وقال ان العدوان الأخير على الشعب العربى جزء من الاستراتيجية الأمريكية فى فيتنام والكونغو . وفى اليوم الثالث والأخير للمؤتمر كانت الجلسة الصباحية وقفا على كلمات رؤساء وفود جزر كومور والسودان وباكستان والمغرب والمانيا الديموقراطية . ثم تحدث السيد « **خالد محيى الدين** » فشرح طبيعة أحداث الشرق الأوسط وكذلك طبيعة اسرائيل وكونها قاعدة عسكرية عدوانية . ثم طالب فى ختام كلمته بنهوض أفريقيا وآسيا بواجباتها وذلك بادانة العدوان بشكل ايجابى والعمل على ازالة آثاره ، وممارسة كافة الضغوط الممكنة لمصلحة قضية الشعب العربى العادلة .

ثم تلاه السيد «**على عبد الرحمن**» عن السودان فبين كيف أن الشعوب النامية والبلدان الاشتراكية تعيش فى حرب حقيقية فى مواجهة أساليب استعمارية تهدد الوجود الانسانى كله . **وأعقبه رئيس وفد باكستان فقال ان أى عدوان على بلد عربى هو عدوان على باكستان** ، وندد بالمعاملة الوحشية التى عاملت بها اسرائيل أسرى الحرب العرب . ثم تحدث السيد « **عبد الله الطريقى** » خبير البترول العربى فتناول أهمية البترول كسلاح فعال وقال ان الاحتكارات البترولية كانت وراء التهديدات بغزو سوريا بعد حصولها على زيادة عائداتها من البترول الذى يمر فى أراضيها . **ثم قال ان ٦٥٪ من بترول أوربا الغربية تحصل عليه من الدول العربية** .

وقد بدأت بعد ذلك كلمات مراقبى المؤتمر فتحدث ممثلو عن مجلس السلام العالمى واتحاد طلاب ج.ع.م ولجان التضامن فى كل من المجر وكوبا ويوجسلافيا وبلغاريا وتشيكوسلوفاكيا وبولندا . ثم تحدث عن خطورة العدوان ممثلوا عمان وزيمبابوى والكويت والكامرون . وفى الجلسة المسائية ــ والختامية ــ تحدث السيد « **كريشنا مينون** » رئيس وفد الهند فقال **ان الهدف من اقامة اسرائيل كان حماية الامبراطورية البريطانية** . ثم دافع عن أحقية الجمهورية العربية المتحدة فى ممارسة سيادتها على مياهها الاقليمية وفند الحجج القانونية التى ادعتها اسرائيل والقوى الاستعمارية . **ثم شن هجوما عنيفا على الامبريالية الأمريكية** . حتى وقف السيد « **يوسف السباعى** » فألقى البيان الختامى للمؤتمر وقراراته التى جاءت معبرة عن ارادة شعوب العالم المتحرر أصدق تعبير . فقد استعرض البيان أبعاد المؤامرة الاسرائيلية الاستعمارية وكشف حقيقة الدور الذى تؤديه اسرائيل كعميل للاستعمار وأداة له . ثم قرر البيان ما يلى :

١ ــ تأييد جميع القرارات الخاصة بفلسطين فى مؤتمرات التضامن السابقة .

٢ ــ ادانة العدوان الاستعمارى الاسرائيلى .

٣ ــ العمل بمختلف السبل والوسائل على ازالة آثار العدوان .

٤ ــ مطالبة الشعوب الافرو آسيوية بحث حكوماتها على سحب اعترافها باسرائيل .

٥ ـ مطالبة الشعوب الأفرو آسيوية بالعمل على تصفية الاستعمار بشكليه القديم والجديد ، وازالة القواعد الاستعمارية العسكرية العدوانية .

٦ ـ دعم الشعب العربى فى اجراءاته لمكافحة العدوان وتأييده فى سعيه لتأميم بتروله .

٧ ـ حث الدول الأفرو آسيوية على مقاطعة اسرائيل اقتصاديا والغاء اتفاقياتها معها .

٨ ـ حث الدول الأفرو آسيوية على تحديد موقفها من القوى الاستعمارية وتقدير المؤتمر للجهود التى بذلتها الدول المتحررة داخل الأمم المتحدة فى الوقوف الى جانب الشعب العربى فى كفاحه الشريف العادل .

٩ ـ دعم الشعب الفلسطينى فى كفاحه من أجل العودة .

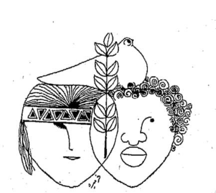
١٠ ـ مقاومة التسلل الاسرائيلى فى البلدان الأفرو آسيوية .

١١ ـ تأييد كفاح شعب جنوب اليمن المحتل .

١٢ ـ ممارسة كافة الضغوط لمصلحة القضية العربية .

١٣ ـ تكليف السكرتارية الدائمة بتأليف لجنة لمتابعة تنفيذ هذه القرارات والعمل على ايضاح حقيقة اسرائيل .

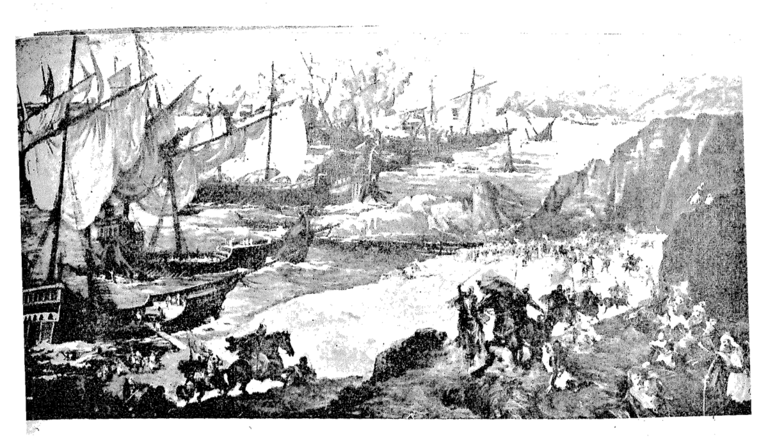
وهكذا انتهى المؤتمر صريحا فى أهدافه . مؤكدا رسالة شعوب التضامن فى مناصرة قضية الحرية أينما كانت . ولقد رافق انعقاد المؤتمر ما كان يجرى فى الأمم المتحدة من مناورات استعمارية للحيلولة دون ادانة اسرائيل ودمغها بالعدوان . مما يستلزم بالضرورة انسحابها من الأماكن التى احتلتها على أساس أن كل ما يترتب على العدوان باطل وغير شريف . ولقد بذلت أمريكا **ـ زعيمة الثورة المضادة لكل ثورات الشعوب ـ** ضغوطا هائلة على الدول حتى لا تصوت الى جانب مشروعى دول عدم الانحياز والاتحاد السوفيتى بما حواه المشروعان من ادانة اسرائيل وانسحابها والتأكيد على عدم أخلاقية ما فعلته اسرائيل . وعاشت شعوب العالم فى ترقب وحذر لما سيسفر عنه الاقتراع . ولقد نبع خوف الشعوب من احتمال عدم ادانة اسرائيل واجبارها على الانسحاب بما تحمله



هذه النتيجة من انتكاسة لكل ما تعارف عليه العالم من قيم أخلاقية شريفة . **لكن الشعوب أصيبت بخيبة أمل كبيرة حين صح ما توقعته بسقوط المشروعين وعدم حصولهما على أغلبية واجبة** . بل ان احدى عشرة دولة افريقية صوتت الى جانب المشروع الأمريكى بكل ما حمله من خبث وخطر على قضية التحرر والسلام فى العالم . ومن المؤسف أن تحضر وفود لهذه الدول مؤتمر التضامن فى القاهرة وتوافق على ما جاء فى بيانه من استنكار للعدوان الاسرائيلى والعمل على ازالة آثاره بانسحاب قوات اسرائيل المعتدية .

ان هذا الموقف قد حير الكثيرين . بل ان الشعب العربى اليوم لينظر بمرارة الى هذه الدول التى قالت غير ما فعلت . والتزمت بقرارات مؤتمر التضامن فى حدود قولها وكتابتها فقط . **ماذا يعنى كل هذا ؟ . هل هى أزمة التضامن ؟ . هل هى الضغوط الأمريكية الهائلة تلعب بمصائر الشعوب ؟** . أسئلة حائرة كثيرة . لكننى أقول بمنتهى الثقة .. مزيد من العمل والاصرار والصمود فى وجه كل ما يواجه شعوبنا من تحديات . مع مزيد من التعمق والوعى . والفهم السليم لكل أبعاد معاركنا مع الامبريالية والصهيونية العالمية . **والنصر فى النهاية حتما للشعوب** . الشعوب التى عبرت عن اراداتها فى مؤتمر التضامن الطارىء فى القاهرة . ولتهنأ أمريكا بصداقتها لاسرائيل ، وعدائها للشعوب والحرية والسلام . ولنذكر أن أساليب أمريكا قد دمرت قبلا قوى كانت أعتى منها . مهما حاولت أمريكا أن تستحدث الوسائل وتبتكر الأساليب .

حازم محمد هاشم



معركة ذات الصوارى
للفنان كامل مصطفى

عندما يصبح الفن سلاحا فى المعركة

الفن سلاح من أسلحة الانسان فى مواجهة أعدائه .. والفنان التشكيلى يعبىء الجماهير بما تعبر عنه الخطوط والأشكال ، ويزكى روح المقاومة والنضال .

لقد استخدم انسان ما قبل التاريخ سلاح الفن لمواجهة الوحوش التى كان يقاتلها كل يوم .. ورسم على جدران الكهوف التى سكنها لوحات قوية التعبير كان كلما تطلع اليها امتلأت نفسه بالشجاعة والثقة فى النصر وانه قادر على التغلب على أعدائه .. وكانت هذه الرسوم ايضا هى المدرسة التى يتعلم فيها الأطفال كيف يواجهون عدوهم الذى سيقاتلونه فى مستقبل الأيام ...

ان الفن يرفع معنويات الانسان عند مواجهة التحديات ويقوم بدعم الجماعة الانسانية فى وجه أعدائها .. وعلى طول تاريخ الفن القديم قام الفنانون بتسجيل المعارك والانتصارات العسكرية كما نجد فى لوحات النحت البارز والرسم الحائطى الملون من الفن المصرى القديم فى معبد أبو سنبل بالنوبة ومدينة هابو بالجبل الغربى بالأقصر وعلى جدران الكرنك وفى مقابر الملوك وغيرها من الآثار .. وان أقدم أثر مصرى يبدأ بهالتاريخ المدون هو لوح «نارمر» وعليه رسم بارز يصور انتصار الملك « مينا » فى حربه لتوحيد الوجهين القبلى والبحرى .

وفى الآثار البابلية والأشورية والفارسية ما يماثل هذا الاتجاه ولعل أشهر ما عرفه التاريخ من رسوم المقاومة كان فى العصر الحديث ويتمثل فى مجموعة من أعمال الفنان الاسبانى « **فرانشيسكو جويا** » الذى قدم للعالم ٨٥ لوحة بعنوان « **كوارث الحروب** » وهى تختلف عن انتاج أى فنان آخر من سابقيه ، فهى عبارة عن رسوم تسجيلية للكوارث والأهوال والجرائم التى ارتكبتها

جيوش الاحتلال ، وبطولات المقاومة الشعبية التى أحرزها الشعب الاسبانى ضد جيوش نابليون .. وقد قال جويا عن هذه الأحداث :

« اننى لم أستطع تجاهلها فهى تمثل مجد وطنى وعزته » .

عندما قامت الثورة الفرنسية وأطلقت صيحتها للتحرر من الملكية والاقطاع فى أوربا .. كانت اسبانيا تعانى من أزمات سياسية واجتماعية طاحنة .. وقد تبنى الفنان **« جويا »** الدعوة الى الحرية والاخاء والمساواة ، وعندما زحفت جيوش نابليون على بلاده رأى فيهـا الشعب الاسبانى منقـذا ومحررا لهم من الاقطاع والرجعية والملكية المستبدة ، ورسم الفنان الجنرالات الفرنسيين وكذلك الملك جوزيف أخو الامبراطور بونابرت الذى عين ملكا على اسبانيا .

ولـكن الجيش الفرنسى لم يكن سوى جيش غاز .. ولهذا سرعان ما تكونت حركة مقـاومة جيش الاحتلال .. وتمردت العاصمة مدريد فى ٢ مايو ١٨٠٨ على القوات الفرنسية الباغية التى استمرأت البقاء فى أرض الوطن . وتكونت فى اسبانيا جمعيات التحرير وتشكلت فرق المقـاومة الشعبية حول الشعارات التى تطالب بحرية الفكر وحرية الصحافة وحرية الانسان عموما .. وكانت هى نفس المبادىء التى وضعتها الجمعيـة الفرنسية فى ذلك الوقت فى بلادها ولكنها حرمتهـا على البلاد التى تستعمرها وتستنزف خيراتها .

وهكذا انقلبت لوحات جويا لتصبح سخطا على المستعمرين ، فتحولت لوحاته للملك جـوزيف الى **« الملك الدخيـل »** .. ثم رسم لوحاته عن فظائع الحرب التى شنها المعتدون .. مشاركا بهـذه اللوحات فى العمل السرى من أجل التحرر الذى اجتذب كل المواطنين .

فرسم الأهالى وهم ينقلون جثث الضحايا الممزقة الى القبور **« الموتى يدفنـون موتاهم »** .. وصـور الأبرياء وقد ربطوا الى الأعمـدة والجنود يقتلونهم وينثرون أشلاءهم على قارعة الطريق .. وفى لوحة أخرى يسجل منظر الجنود وهم يخطفون امرأة من زوجهـا الذى قيدوه الى الحائط بينما يحاول أحد الجنود تقبيلها ... وكانت هـذه الرسوم المشحونة بالغضب والاشـمئزاز سلاحا سحريا وكأنها البترول يصب على النار .. فكانت تحريضا واضحا للمواطنين على حمل السلاح والقتال للدفاع عن كل مقدساتهم فى حربهم التحريرية ضد الغزاة .

ثم سجل الفنان بطولات الشعب المتحرر واستبساله فى القتال عندما رسم لوحة **« ثورة مدريد فى ٢ مايو ١٨٠٨ »** فنرى أبناء العاصمة الباسلة يهاجمون فى حماس بالجنود الجنرال مورا وينزلون بهم الهزائم : لقد عبر « جويا » عن الحقد الذى استقر فى أعماقه عندما رسم عـدو بلاده كوحش دموى مفترس ينهب ويعتدى بينما الفلاحون المسلحون بالحراب البدائية والسكاكين الصغيرة يهاجمونه فى بسـالة . وكذلك صور النساء الـلاتى هوجمن وهن يدافعن عن أنفسهم بوحشية .

ومنـذ « جويا » حتى القرن العشرين تناول الفنانون موضوعات الحرب والمقاومة والحرية فى أعمال شهيرة أمثال لوحة **« أوجين ديلاكروا »** **« الحرية تقود الشعب »** . ولوحة **« المارسليز »** للفنان **« دورية »** ثم أعمال فنـانى المكسيك وغيرها من لوحات وتماثيل فى جميـع بلاد العالم .

وخلال الحربين العالميتين ساهم الفنـانون فى كل مكان بلوحاتهم

الكاريكاتير فى المعركة
للفنان طوغان

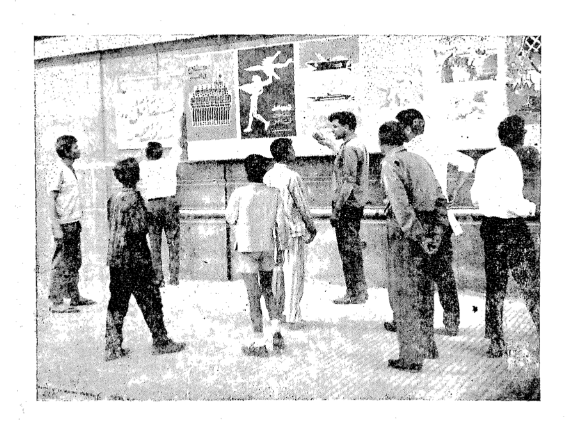


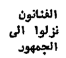
ورسومهم فى مقاومة المعتدين وتأجيج روح المقاومة والقتال عند مواطنيهم للدفاع عن كل المقدسات .

ولكن تيار الفكر الرجعى الذى يملك امكانيات مادية ودعائية هائلة أخذ يشجع فى مجالات الفنون اتجاهات ترمى فى المحل الاول الى تجريد الانسانية من سلاح الفن عندما تخوض معارك نضالها . فانتشرت اتجاهات فنية ومدارس تمعن فى زيادة عزلة الأعمال الفنية عن الجماهير وتشجع نمو الحركة الفنية داخل دائرة ضيقة من المتذوقين وذلك بخلق نجوم كنجوم السينما من الفنانين المستغرقين فى الأبحاث الشكلية ودخلت الأعمال الفنية سوق المزايدة وتحولت من أداة تعبيرية لتوصيل المشاعر . الى سلعة لجلب الربح والشهرة . وهكذا وفى أحسن الأحوال غرقت الحركة الفنية فى أبحاث شكلية خالصة وأهمل تماما واجب الارتباط الدائم بين ثقافة الجماهير التى تتطور وفق قوانين وظروف خاصة بها وكذلك متطلبات المعالجة الموضوعية للمشكلات الاجتماعية وعلى رأسها قضية نضال الجماهير فى معركتها من أجل التحرر من الامبريالية .

ورغم هذا فقد شارك فنان مثل « **بيكاسو** » بأسلوبه الرمزى فى التعبير عن مأساة قرية « **جرونيكا** » الاسبانية التى دمرتها طائرات الفاشيست الايطاليين خلال الحرب الأهلية الاسبانية عندما ساهمت حكومة موسولينى فى تأييد القوى الرجعية المعادية للنظام الجمهورى فى اسبانيا عام ١٩٣٦ . كما شارك أيضا بلوحته الحرب فى كوريا عام ١٩٥١ واذا بها أقل اغراقا فى الاغراب من لوحة ١٩٣٦ .

وهكذا نجد ضمير الفنان الحر يدفعه الى التعبير عن مأساة العدوان الاستعمارى على الشعوب بأسلوب موضوعى .. ولعل ما حدث من تغير فى موقف الفنان « **منير كنعان** » خير دليل على هذا فقد استغرق هذا الفنان المصرى لسنوات طويلة فى صياغة أعمال تجريدية متطرفة ترفض عن عمد أى معالجة موضوعية أو التعبير عن أى انفعالات أو أفكار أو مشاعر مشتركة بين الناس .. بل وأضرب عن الرسم الصحفى الذى هو مهنته الأصلية لزمن طويل سابق على العدوان الاستعمارى المتخفى وراء اسرائيل على بلادنا ، وحجته فى




الفنانون نزلوا الى الجمهور

هذا أن اخلاصه لمذهبه الفنى تمنعه من ممارسة الرسم الصحفى .

ولكن عندما احتدمت المعركة عاد الفنان ((**كنعان**)) الى المشاركة بسلاح الفن فى المعركة مستخدما أسلوبا واضحا وبسيطا ومعبرا ، هو أسلوب الرسم الصحفى .

ان مقدسات شعبنا وآثارنا عندما تتحول الى متاريس نقف وراءها مدافعين عنها .. عندئذ تحتضر كل محاولة لمناقشة الفن أو الجمال من الناحيـة الشكلية الخالصة ... وتصبح كل الأبحاث الجمالية التى لا تدفع الفن فى خدمة قضية الوطن ، أبحاثا عقيمة لا معنى لها ولا جدوى وراءها .. فالمعركة تفرض الالتزام بمعناه الكامل والحس والحقيقى .. لأنها معركة شاملة ، ولا يعود للفن سوى وظيفة واحدة هى بث شحنات انفعاليـة وفكرية فى المتذوقين تقوم بدور ايجابى واضح وقوى ومحدد فى تعبئة الجهود للمعركة .

لقد شـارك الفنانون المصريون مشاركة ايجابية بأنفسهم وفنهم فى كل المعارك الوطنية التى مرت ببلادنا فى العصر الحـديث .. ففى أعقاب **ثورة ١٩١٩** أقام المثال الراحل **محمود مختار** تمثال نهضة مصر وعبر فيه عن روح تلك النهضـة ، كما خلد زعيم تلك الثورة فى تمثاليـة لسعد زغلول بالقاهرة والاسكندرية وجسد فى لوحات النحت البارز على قاعدتى التمثالين أحداث وأهداف الثورة .

كما ظهرت أعمال الفنـانين فى الأماكن العامة فى فترات المد الثورى عام ١٩٤٦ ثم أعوام الكفاح المسلح بالقناة عام ١٩٥١ - ١٩٥٢ فحملت مظاهرة ١٤ نوفمبر الصامتة لوحات سياسية ضخمة كما مهدت الملصقات الحائطية لهـذه المظاهرة وعبأت الجماهير لها .. وفى عام ١٩٥٦ عندما وقع **العدوان الثلاثى الأول** كانت مشاركة الفنانين أوسع مدى وأكثر ايجابية من أى وقت مضى ، فخرجت الأعمال الفنية فى المظاهرات وأقيمت المعارض فى الشوارع والمقاهى ومحطات السكك الحديدية وكان أسلوب ((**الأفيش**)) أو ((**اعـلان الحائط**)) يغلب على معظمها .

لقد كانت معركة بور سعيد امتحانا للشعب المصرى بجميع طبقاته حيث قدم هذا الشعب البرهان على أهليته فى الحرب والاستقلال والحياة العزيزة الكريمة وشارك كل المصريين سواء فى بور سـعيد أو غـيرها من بلاد الجمهورية فى تقديم هذا البرهان . وقد قدم أطفال بور سعيد معرضا هاما من المعركة التى خاضـتها مدينتهم وذلك عقب طرد المعتدين فى ديسمبر ١٩٥٦ . وأقيم هذا المعرض فى قاعة الفنون الجميلة بالقاهرة ثم انتقل الى روما وفينـا وبودابست فكان صورة حيـة تجسم انفعال هؤلاء الأطفـال وتعبيرهم الصادق الذى يبرهن على مدى تغلغل الوعى بقيمة حريتنا وحرية بلادنا .

فرسم الطفل على ما فيه من بدائية ملىء بالتعبير البسيط الواضح الذى يعجز الفنـان الكبير عن أدائه .. فالطفـل رغم أنه لا يعرف سببا للحرب .. ولا يعى مدى خطورتها على الانسانية ، ولكنه أقدر على التعبير عنها عندما يرى أباه وأمه منزعجين وقد امتـلأ البيت بالفزع وضاعت الطمأنينة وظهر شبح الموت ممثلا فى قنابل وحرائق وضمار .. انه عندما يلمح اندفاع أبويه والمحيطين به للدفاع عن ديارهم وأنفسهم يتشبع بروح المقاومة ويعبر عنهـا بتلقائية وصدق يجعلان لرسومه تأثيرا عميقا فى المشاهدين .

وفى معركتنا المصيرية التى نخوضها اليوم نجد أن الفنانين التشكيليين قد انفعلوا بها منـذ اللحظة الأولى للتعبئـة الثورية وجندوا أنفسهم للقضية وعملوا لها بالصورة والكلمة . فترك الفنانون مراسمهم ومشكلاتهم التكنيكية ونزلوا الى الشارع يرسمون الملصقات وينظمون المعارض التى تدور حول المعركة مع الامبريالية وصنيعتها اسرائيل .. فساهمت هذه اللوحات فى رفع الروح المعنوية وتوعية الجماهير وتعريفها بدورها فى المعركة .. ورغم وجـود بعض الملصقات السيئة التشكيل والخاطئة الهـدف فيما يتعلق بالاتجاه الصحيح للتوعية الذى كشفت عنه تطورات المعـركة الا أن شكل الانتاج الفنى قد تغير عموما فى هذه المرحلة .. فتراجعت الأساليب المركبة والتكنيك المعقد الى مرتبة ثانوية وأصبح الشـكل البسيط والتعبير المباشر أساسه الانتاج الفنى للوصول الى الجماهير العريضـة بطريقة سهلة وسريعة .. وأصبحت الشعارات الثورية الوطنية جزئا من التشكيل باعتبـارها من مستلزمات الوظيفة الجماهيرية للفن التشكيلى فى معركتنا الشاملة الحالية .

وفى جميع أماكن تجمع الفنـانين التشكيليين بالقـاهرة والاسكندرية وغـيرها من عواصم المحافظات دب نشاط ملحوظ منذ اللحظات الأولى للتعبئـة للاسـهام بسلاح اللون والخط . وهـكذا عمق الموقف من ارتباط الفنان التشكيلى بالوجدان الشعبى فى بلادنا وأثبتت الغالبيـة العظمى من الفنانين عمق ايمانهـا بقضايا الجماهير .

أما الدور الذى يقوم به رسـامو الصحافة وخاصة رسامو الكاريكاتير السـياسى فهو لا يقل بأى حال من الأحـوال عن الدور الذى تقوم به أجهزة الاعلام المختلفة ، خاصة رسوم الفنانين الذين تنبهوا منذ زمن طويل لمدى اتساع دائرة تأثير فن الكاريكاتير واعتبروه ((**قيـادة لا تنكيتا**)) وكان من أبرزهم الفنانون زهدى ومصطفى حسين . وحلمى التونى . وعبـد السميع . وجـورج . وصـلاح جاهين ... وغيرهم . ان رسـامى الكاريكاتير يتمتعون بشهرة وشعبية بين قراء الصحف لدرجة أن الكثيرين من جمهور القراء يبحثون عن رسوم هؤلاء الفنانين بعد قراءة العناوين الرئيسية للصحف وقبل الاسترسال فى قراءة أى خبر . والقارىء يعتبر الحـدث الذى يتنـاوله رسام الكاريكاتير اهم الأحداث الجارية ، ومن الممكن اعتبـار مجموع رسوم الكاريكاتير الصحفى سجلا واقيـا للأحداث التى تمر ببلادنا . هـذا فضـلا عن دورها المباشر فى المعركة بالنسبة للشعب المصرى الذى اشتهر عنه حب الفكاهة .

صبحى الشارونى



الولايات المتحدة..

لماذا ناصبتنا العداء ؟

أمريكا أقوى دولة فى العالم .

أمريكا أغنى دولة فى العالم .

ربما كان ذلك صحيحا بالمقياس المادى للقوة والغنى .

لكن هناك مقياس آخر أكثر أهمية عند قياس قوة وغنى دولة من الدول هنـــاك المقياس الفكرى والروحى المستمد من حضارة الأمة وتجاربها فى التاريخ وتراثها الحضارى والثقافى .

أمريكا أقوى دولة فى العالم ..

أمريكا أغنى دولة فى العالم ..

هكذا قال الرئيس **جمال عبد الناصر** فى مؤتمره الصحفى الذى عقده يوم الأحد ٢٨ مايو ١٩٦٧ .

ولكن الرئيس عبد الناصر أشار الى علة العلل فى السياسة الأمريكية عندما تساءل سـيادته مستدركا فقال : **« ولكن لماذا تنحاز أمريكا ضـدنا ، لمصلحة اسرائيل ؟ »** .

وحدد الرئيس كذلك ما تفتقر اليه السياسة الخارجية للولايات المتحدة الأمريكية عندما قال : **« لماذا لا تلتزم أمريكا جانب العدل والحق ؟ »** .

وعبر الســيد الرئيس كذلك عن فاجعـة العـالم فى واحدة من أكبر دولتيه عندما تساءل : **« ماذا تكون نظرة العالم الى أمريكا عندما يجدها تنحاز الى الجانب الذى يخلو من العدل ؟ »** .

والحق أن الرئيس جمال عبد الناصر قد عبر ببصيرة نفاذة عن عقــدة السياسة الخارجيـة للولايات المتحدة الأمريكية .

* * *

أقول ، لا تقــاس قــوة الدولة ، ولا يقاس غنى الدولة بالمقياس المادى فى هذين المضمارين فحسب ، ولكن هنـــاك **التكوين النفسى والفــكرى والروحى** المستمد من المـاضى والذى يؤثر فى حاضر ومستقبل الدولة وفى تحريك سياستها الخارجية وفى تفاعلها مع الأحداث العالمية كواحدة من دول العالم المتفاعلة مع غيرها فى البوتقة البشرية .

والولايات المتحــدة الأمريكية لم تدخل معترك الحياة السياسية حتى عام ١٨٩٨ كما يقرر المعلق الأمريكى المشهور « **والتر ليبمان** » ويوافقــه على ذلك الكاتب المعروف « **فرانسيس لوفتهــايم** » فى محاولة « **لتحـديد موقف أمريكا الآن** » .

ويقرر لوفتهــايم أنه توجــد فى الولايات المتحدة الأمريكية الآن ، أزمة فكرية ثقافية عميقة الجذور تنعكس على مسلك واتجاه وأهداف السياسة الخارجية .. وتنبع هذه الأزمة من سوء تفسير الأحــداث وهو يدين السياسة الخارجية الأمريكية بالافلاس المعنوى الافتقار الى المثل العليا التى يجب أن تكون الأســاس فى رسم السياسة الخارجية لأية دولة .

ويقــرر **لوفتهــايم** أن قلائل من الساسة الأمريكيين هم أولئك الذين اتيح لهم البعد الانسانى العالمى فى النظر الى الأحــداث ، وفى تحريك السياسة الأمريكية .. وحتى هــذه القلة منهم كانت تمثل انفلاتا وشذوذا لم تتجاوب معـــه الحيـاة الأمريكية السطحية النخبة الخالية من العمق الانسانى والأخلاقى .. وآية ذلك فشل محاولة الرئيس الأمريكى **ودرو ويلسون** لصنع معاهدة الصلح فى أعقاب الحرب العالمية الأولى ، ولانشــاء عصبة الأمم ، عنــدما اعترض الكونجرس الأمريكى آنذاك على كليهما .. وكانت هــذه أولى المحاولات لاطلالة أمريكية على أحداث السياسة العالمية التى

يتحرك فى اطارها تاريخ العالم الحديث ... وأخيرا يقرر لوفتهايم ان السياسة الخارجية الأمريكية قد فقدت اتساقها

وفقدت عنصر استمرار الحلقات وتماسكها ، حاضرا مع ماض ثرى بالأبعاد الفكرية المستخلصة من تاريخ سابق لأمة تعرضت لقدر كاف من تجارب التاريخ ..

والحق أن **فريسنس لوفتهايم** قد أصاب فى ملاحظاته على السياسة الأمريكية فى القرن العشرين ..

والحق ان تأمل احداث السياسة الخارجية للولايات المتحدة الأمريكية يطلعنا على مدى فقر دم هذه السياسة وتهافتها وتخبطها بين المبادىء والنظريات المتناقضة ، والبرامج الفضفاضة الخالية من أى مضمون حقيقى ..

ونضع بين يدى القارىء جملة من مواقف السياسة الخارجية الأمريكية فى العصر الحديث وندع له استخلاص معانيها ..

أولا :

● شهدت نهاية القرن الثامن عشر حركة استقلال أمريكا عن الاستعمار البريطانى ، ويدل هذا على ضحالة التاريخ الأمريكى الحديث من الخبرات والتجارب الانسانية الهامة فى حياة الشعوب خصوصا اذا تذكرنا ان أمريكا لم تكن بالكاد قد استكشفت قبل هذا الاستعمار .

ثانيا :

● فى أعقاب الحرب العالمية الأولى حاولت أمريكا الخروج من عزلتها والمساهمة فى تحريك الحضارة الانسانية على مسار تاريخها فحاول رئيسها **ودرو ويلسون** — كما سبق القول المشاركة فى صياغة معاهدة الصلح وتكوين عصبة الأمم وادخال أمريكا عضوا فيها ، ولكن فشلت هذه المحاولة التى تمثل فيها البون الشاسع بين سطحية الجماهير الأمريكية آنذاك وبين اطلالة فكرية انسانية بدت شاذة على سطح الحياة الأمريكية ، فلم يوافق الكونجرس الأمريكى على المعاهدة ولا على تكوين عصبة الأمم وفضل تقوقعا فى عزلة أمريكية ، مصطبغة بالأنانية ..

ثالثا :

● فى أعقاب الحرب العالمية ، وقرب نهايتها ، اندفعت السياسة الأمريكية الى جانب الحلفاء فى حربهم ضد النازية والفاشية ، وساهمت مساهمة فعالة فى هزيمتهما ، وخيل للعالم ، ولفترة طويلة ، ان الحرية والمساواة والديموقراطية قد كسبت دولة فتية قوية هى أمريكا .. ولكن بذور الرعونة وتكلف القوة ومحاولة أظهارها كانت بادية فى معارك أمريكا ، **وخصوصا فى ميدان حربها مع اليابان** .. فقد سجل التاريخ أن أمريكا قد ضربت مدن اليابان بالقنابل الذرية ، لم يكن ثمة ضرورة لذلك ، اذ كانت اليابان قد أعلنت بالفعل رغبتها فى التسليم .. ولكنها كانت نية أمريكية أكيدة فى محاولة استعراض القوة التى حصلت عليها أمريكا — لا من صميم تراثها ، ولكن من تراث حضارى المانى يهودى — وهو الداء الذى استشرى بعد ذلك ، وثمنا لذلك ، فى السياسة الأمريكية — ، عندما اعتبرت أن سياسة القوة هى السياسة المكفولة النفاذ فى التاريخ المعاصر .

رابعا :

● لم يثبت انضمام امريكا الى جانب الديموقراطية والحرية والمساواة والمثل الانسانية السليمة بانضمامها الى بريطانيا وفرنسا فى الحرب العالمية الثانية — كما اذاعت دعاية الحرب ، ولكن الامر الذى تأكد ثبوته هو انضمام أمريكا الى الحركة الاستعمارية الجديدة فى العالم ، **فاصبحت تمثل الاستعمار الجديد** وتعتبر نفسها الوارث الشرعى — بحكم القوة ومسايرتها لتطوراتها الحديثة — وبحكم الغنى — بالمعيار المادى — لمستعمرات بريطانيا وفرنسا وغيرهما .. فلم يكد يتقلص الاستعمار الفرنسى فى الهند الصينية — مثلا — بعد معركة **ديان بيان فو** ، حتى دخلت أمريكا محاولة ان ترث تركته الى حد التورط فى **حرب كوريا** ..

خامسا :

● **لقد أصابت الكارثة — أمريكا بالشلل والجمود الفكرى** .. وهو الداء الأمريكى الناتج عن الخوف من الشيوعية أن تتسرب الى داخل أمريكا نفسها — بل ان هذا الخوف تعدى الحياة الداخلية الأمريكية — ، الى حد أن ارتسم هذا الفزع الهستيرى من الشيوعية — بكل سماته وأعراضه المتشنجة — على سياستها الخارجية .. فها هى تحارب حربا

وحشية فى فيتنام بزعم محاولة دون كيشوتية لوقف التقــدم الشيوعى متورطة فى حرب وحشية ، يهدر فيها الدم والمال الأمريكى بشناعة منقطعة النظير .. **كما يهدر فيها الدم النقى لشعب فيتنام البطل الحر ..**

سادسا :

● لقد بلغ غرور القوة بأمريكا أن تصورت انه يمكنهـــا خلق دولــــة وحمايتها **فعملت على انشـــاء دولة العصابات الصهيونية اسرائيل على ارض شعب عربى هــــو الشعب الفلسطينى ..** غرور قوة بلغ حــد الحلم بانشاء دولة ومحو أخرى .. احلال شعب محل شعب وتغيير قومية **وهى محاولة عقيمة لا تستند على حق ولا عـدل ،** وتخلو من سائر القيم الانسانية اللازمة لسمعة دولة متحضرة تدعى القوة مهمـــا كان مفهوم القوة وتصورها ..

* * *

كل هذه المواقف ــ وغيرها كثير ــ تدل دلالة واضحة على تخبط السياسة الأمريكية وترديهـا فى وهاد عميقة من التنـاقض والتهـافت ، **وتدل على التخبط بين مبادىء الفكر ، وأساليب العمل على مستوى الدولة الكبرى فى المجالات الخارجيـــة ..** مما يدمغ سياستها الخارجيـــة بأنها سياسة لا أخلاقية ، سياسة نفعية ــ بالمعنى السوقى الدارج للنفعية ، لا المعنى الفلسفى العلمى للنفعية ــ سياسة بغيضـــة ، بدأ لونها الفاقع يظهر رويدا رويدا ، وأخذت رائحتها الكريهة تعلو شـــيئا فشــيئا ، حتى أصبح واضحا للعيـان والأنوف والأذهان ، **أن امريكا تخسر حياتهـا فى مجالات الدعاية فى العالم .**

ولو علمنـــا وتأكدنا أن الحرب الحديثـــة هى حرب دعاية فى المقام الأول ، لأدركنا أن الدوائر تدور على أمريكا لتسقط فى النهـاية فى هاوية الدمار ..

أعود فأكرر انه لا تقـــاس قوة الدولة ، ولا يقـــاس غنى الدولة بالمقياس المادى فحسب .. ولكن هناك التكوين النفسى والفكرى والروحى الجوانى الذى يلزم القياس عليه اذا أردنا قياس قـــوة الدول قياســـا دقيقا .

ولما كان المذهب الفلسفى هو الذى يعبر تعبيرا دقيقا عن حضارة معينة من الحضـــــارات .. من حيث أن الفلسفة هى جماع ثقافة الحضارة وخلاصتها فى كل عصر من العصور ، فجدير بنا أن ننظر الى ما يسمى بالفلسفة الأمريكية المعاصرة عسى أن نجد فيها ما يعين على فهم السياسة الخارجيـــــة للولايات المتحـــــدة الأمريكية ..

ولقد تبلورت الفلسفة الأمريكية فى مذهب ضحل من المذاهب الفلسفية هو المذهب البراجماتى كما تمثل عنــــد **جــــــون ديوى ووليم جيمس** من فلاسفتهم .

وخلاصة هذا المذهب ان مقياس صــــواب الفكرة وخطئها عنـــــد البراجماتيين ــ هو أنهم يتساءلون : **«هل هذه الفكرة نافعة لنا فى حياتنا ؟ »** اذا كانت الاجابة « نعـــم » اذن فالفكرة صحيحة ، واذا كانت الاجابة « لا » فالفكرة خطأ .. وهم يقبلون تجاوزا ، واذا اتسع الوقت ، أفكارا لا تتعلق بالنفع وعـدمه ، كفكرة الله والخلود وغير ذلك من أمهات الأفكار الانسانية ، على أساس انها تعطى عند معتقدها ــ أحيانا ــ شيئا من المتعة الذهنية أو الراحة النفسية ، وهو أساس نفعى كذلك ..

وليس هنا مجال التعليق على هذه الفلسفة السطحية البرانية ، ويكفى القول بأنه من العبث ربط صواب وخطـأ الافـــكار بمـــا يسمونه **« منفعتنــا »** اذ ان المنافع تتعارض بين الافــــراد والجماعات والأمم .. وكذلك تختلف **« منفعتهم »** دون شك من وقت الى الآخر .. وينتج عن ذلك ــ دون ريب ــ عدم ثبات الحقيقة والصـــدق بالنسبة للأفكار حسب المعيار الأمريكى البراجماتى .. وهو الأمر اللازم للحقيقة كقيمة ثابتة ، والذى لا ينفصـــل عن حقيقتهـــا ولا ينسلخ عن طبيعتها ..

وينتج عن تشبع الفـــكر الأمريكى بهذا المذهب البراجماتى نتائج خطيرة تتمثل فيما نلاحظه من تهافت السياسة الخارجية للولايات المتحدة الأمريكية فلا جـــدال ان سياســـيا مثل **جون فوستر دلاس** قد اســـتوعب فلســـفة بلاده البراجماتية وتخبط مع نتائجها وكذلك غـــيره من صناع السياسة الأمريكية ..

وكأنى بالساسة الأمريكان يتساءلون ازاء أى مشكلة عالمية : **« أين نفعنا ؟ »** ثم يندفعون فى اتجاه ما يظنونه بالنظرة السطحية لمنفعتهم ، بطريقة تضيع من بين أصابعهم حتى النفع ذاته ..

وهكذا تتردى السياسة الخارجية للولايات المتحدة الأمريكية فى أقذر مهاوى الانزلاق ، وتظهر لا أخلاقيتها ومجافاتها للانسانية ومثلها العليا ، مما سوف يكون له أكبر النتائج على مستقبل الحياة الأمريكية ، وأكبر الآثار فى اندحار أمريكا لو كانت ــ لا قدر الله ــ حرب عالمية تكون امريكا طرفا فيها .. وهى نتائج محتمة لأن حياة الدول اليوم أصبحت معلقة بنجاح أو فشل دعايتهـــــا .. والسياسة الأمريكية تخسر على طول الخط .

وأوشك يوم يجىء فاذا العالم كله يهتف :

أمريكا .. كانت اقـــوى دولة فى العالم ..

أمريكا .. كانت اغنى دولــــة فى العالم ..

أمريكا .. ليت انه لم تكتشـــف أمريكا ..

* * *

ان هناك قوة الله .. قوة الحق .. قوة الفضائل .. قوة الخير .. قوة القيم الاخلاقية والروحية السامية فى عالم الانسان يا أمريكا ..

على الجوهرى

قضية الوحدة الإفريقية.. إلى أين؟

يعد **جورج بادمور** أحد الرواد الذين قدموا الكثير من الأسس التنظيمية لحركة الوحدة الافريقية ولد فى ترنيداد سنة ١٩٠٣ ولكنه ظل مشدودا الى افريقيا موطن أجداده الأوائل الذين سيقوا فى عصور مبكرة الى منفاهم فى الأمريكتين .. وكان تحريرها ووحدتها هما المثل الذى وضعه نصب عينيه طوال حياته . وقد خصص جميع كتاباته للدفاع عن حرية افريقيا ووحدتها ، **ويعتبر بادمور أحد واضعى نظرية الوحدة الافريقية وقد ألف عنها كتابا يضعه المهتمون بالشئون الافريقية فى مستوى وثيقة حقوق الانسان أو البيان الشيوعى لماركس .**

والمعروف أن بادمور قد كرس حياته من أجل افريقيا ومستقبلها وقد ترك الصحافة والسياسة وأخذ يتجول فى أوربا وآسيا وافريقيا يدعو لفكرته . وقد تعرض للكثير من الاضطهاد والهجوم العنيف أثناء حكم النازى فى المانيا ، وعانى من أعداء الملونين فى كل مكان . وخاصة أولئك الذين يثير حقدهم وجود أشخاص ملونين يعتنقون أفكارا تقدمية مثل بادمور .

وقد دعا بادمور جميع الذين يرجع أصلهم الى افريقيا حيثما وجدوا الى توجيه أنظارهم الى قارتهم موطن أسلافهم والعودة اليها ، **وقد عاد بادمور الى افريقيا بمجرد اعلان استقلال غانا حيث عاش بجانب رفيق كفاحه القديم د . كوامى نكروما كمستشار للشئون الافريقية .**

لقد مات **جورج بادمور** سنة ١٩٦٣ ولكنه رأى بداية تحقيق كثير من أحلامه ومبادئه التى عاش من أجلها ويتناول بادمور فى كتابه عن **(الوحدة الافريقية)** جميع الجهود التى بذلها أبناء إفريقيا من أيام **دكتور دى بوا** لتحقيق حلم السود فى توحيد قارتهم ، **وآملهم فى خلق مجتمع افريقى متجانس تتعايش فيه كل الأجناس وتعمل من أجل هدف واحد هو رفاهية الانسان الافريقى .** وقد حاول بادمور أن يوضح كيف أن للافريقيين مثل الآسيويين مصلحة ملحة فى السلم وفى عالم تسوده الحرية واللاعنف كى يتمكنوا من تعويض قرونا كاملة من التخلف الذى فرضه عليهم الاستعمار الغربى .

ويحكى بادمور فى هذا الكتاب قصة أول مؤتمر للجامعة الافريقية الذى عقد فى باريس سنة ١٩١٨ أثناء عقد مؤتمر السلام فى فرساى .

فى الوحدة الافريقية :

يتناول بادمور فى هذا الفصل الجامعة الافريقية وموقفها من صراع الملونين من أجل التحرر من سيطرة الانحيساز والأساس النظرى الذى تعتمد عليه الجامعة الافريقية كنظرية وكعقيدة ، يقول بادمور : **(تؤيد الجامعة الافريقية موقف الجبهة الأفرو آسيوية ضد السياسة العنصرية التى بلغت ذروتها فى فلسفة هيرن فولك المعروفة بالأبارتيد بالاضافة الى أنها تستوحى مضمونها من كفاح حركات التحرر الوطنى فى الدول الآسيوية ومن نظرية غاندى فى اللاعنف كوسيلة لتحقيق تقرير المصير والاستقلال الذاتى ومساواة الأجناس كما أنها تعارض النظام الاحتكارى الرأسمالى فى الغرب وهى تحدد مكانها فى معسكر الحياد وتعارض جميع أشكال الضغط والعنصرية سواء كانت بيضاء أم سوداء وتربط نفسها بجميع القوى التقدمية بغض النظر عن الجنس أو اللون أو العقيدة وتعمل من أجل تحقيق العدل الاجتماعى والتعاون والسلام لجميع الشعوب) .**

ويحاول بادمور أن يوضح كيف أن للافريقيين مثل الآسيويين مصلحة ملحة فى السلم وفى عالم تسوده الحرية واللاعنف كى يتمكنوا من





تعويض قرون كاملة من التخلف فرضها عليهم الاستعمار الغربى .

ويرى بادمور أن (تحقيق الوحدة الافريقية يجعل منح حق تقرير المصير للمناطق التى لم تتحرر بعد شرطا اساسيا لخلق الظروف التى ستساعد ، على توحيد الحكومات الافريقية على أساس اقليمى مما سيساعد فى النهاية على خلق ولايات متحدة افريقية ، وذلك لأن الاحساس النامى الذى يربط بين الافريقيين ذوى الوعى السياسى فى جميع أنحاء القارة ، بأن مصيرهم واحد وان ما يحدث فى جزء من القارة يؤثر على جميع الافريقيين فى باقى أنحاء القارة .. هذا الاحساس يعد فى مقدمة العوامل الموضوعية التى ستخلق المناخ السياسى والاجتماعى لتحقيق الوحدة الافريقية .

وهذا الكلام يعود بنا الى الوراء اربعين عاما عندما أشار **دكتور دى بوا** فى كتابه (**الزنوج**) الى حقيقة تفرض نفسها اليوم على المسرح العالمى بشكل لا يجعلها مجالا للجدل وهى أن (**القضية المشتركة بين جميع الأجناس السوداء ضد موقف الأوربيين الجائر قد وجدت طريقها للتعبير عن نفسها وان التفكير فى الجنس البشرى يعنى التفكير فى الملونين لأن البشرية ملونة وليست بيضاء وان مستقبل العالم سيكون نتاج ما يصنعه الملونون .. هذا هو التحدى الذى لا مفر منه فى النصف الأخير من القرن العشرين**) .

ويحكى **بادمور** فى هذا الكتاب قصة اول مؤتمر للجامعة الافريقية الذى عقد فى باريس سنة ١٩١٨ اثناء عقد مؤتمر السلام فى ڤرساى يقول : « بعد اعلان الهدنة فى الحرب العالمية الاولى سافر دكتور دى بوا الى باريس آملا أن توافق قوات الحلفاء المنتصرة على تبنى ميثاق حقوق الانسان للافريقيين مكافأة لهم على الخدمات التى قام بها السود فى ميادين القتال فى أوربا وفى كل مكان » .

ويتحدث دكتور دى بوا عن الظروف التى تم فيها عقد أول مؤتمر للجامعة الافريقية يقول : « ان خطتى التى كانت تنحصر فى أن يكون لافريقيا صوت يستطيع توصيل شكواها الى العالم أثناء انعقاد مؤتمر السلام فى ڤرساى كانت مجرد مشروع لم اكن احلم بانه سيخرج للنور لولا وقوع هذا الحادث وهو ان افريقيا السوداء (غرب افريقيا) هل من حقها ارسال **عضو** من السنغال للحكومة الفرنسية وكان هذا العضو (محور الحادث) هو **بليز ديان** وقد كان يعتبر من اكبر الساسة السود تأثيرا فى فرنسا فى ذلك الحين وكان صديقا حميما **لجورج كليمنصو** وعندما اصيبت فرنسا بكارثة عسكرية سنة ١٩١٧ قام رئيس الوزراء بتعيين مستر ديان حاكما عاما لغرب افريقيا ثم كلفه بتجنيد مالا يقل عن ٣٠ ألف من الافريقيين من الجبهة الغربية لصد الهجوم الالمانى فى معركة مارن فى يوليو سنة ١٩١٨ .

ويعلق المؤرخ الافرو امريكى **مستر ا . روجير** الذى كانت تربطه بالتالى الافريقى معرفة وثيقة على ذلك يقول : « أن ديان قد قبل هذا المنصب لسببين أولهما انه كان يعرف ان فرنسا أقل الدول الاستعمارية تعصبا ضد السود وثانيهما أنه أحس أنه اذا أقدم السود على نجدة فرنسا ومشاركتها فى الحرب فان ذلك سوف يساعد بالتالى على تحريرهم » .

ولكنه عندما وصل الى افريقيا صدم بأول طعنة من التعصب العنصرى فالحاكم الفرنسى الأبيض فى السنغال دهش عندما علم ان هذا المنصب الكبير يشغله افريقى فبدلا من ان يذهب بنفسه لاستقباله كما تتطلب المناسبة ارسل احد صغار الرسميين ومعه فرقة من القوات السوداء لتقوم بواجب استقبال مستر ديان الذى اعتبر أن الاهانة لم تكن موجهة اليه بقدر ما كانت موجهة لكرامة فرنسا ذاتها ورفض مستر ديان أن يغادر الباخرة وأبرق الى كليمنصو يبلغه ما حدث ورد كليمنصو ببرقية شديدة اللهجة الى الحاكم الفرنسى يأمره باستقبال ديان استقبالا عسكريا لائقا والا فعليه أن يستقيل فورا . ونزل ديان وسط مظاهر العداء من جانب السود وقليل من الاصدقاء ولكن سرعان ما استطاع أن يكسبهم واستجاب ٨٠ الف افريقى الى النداء الذى وجهه اليهم ديان أى اكثر من ضعف العدد الذى طلبه كليمنصو وتم كل شىء فى أقل من ٣ أشهر مما أشاع السرور فى نفس كليمنصو وعندما عاد ديان الى فرنسا قدم له كليمنصو وسام الشرف ولكن ديان اعتذر عن قبوله قائلا انه ادى واجبه فقط وانه قد كوفىء بما فيه الكفاية .

ولا شك أن ديان قد صادف كثيرا من الانتقادات وقد اعتبره البعض خائنا لأنه جعل الافريقيين وقودا للحرب من أجل مصلحة فرنسا وبعضهم أثنى عليه لأنه استطاع أن يفعل أكثر مما فعله أى شخص من أجل تقوية وضع الشعوب السوداء فى الامبراطورية الفرنسية . وقد برز ديان بعد انتهاء الحرب فى البرلمان الفرنسى الى أن أصبح نائبا لوزير المستعمرات سنة ١٩٣١ .

هـذا هو الافريقى الذى جاء لمساعدة دكتور دى بوا وحصل من كليمنصو على تصريح بعقد أول مؤتمر للجامعة الافريقية فى باريس أثناء عقد مؤتمر السلام فى فرساى لقد قال كليمنصو وقتها لديان (لا تعلن عنه ولكن نفذ فورا .)

التفرقة العنصرية فى الجنوب الافريقى :

يتحدث بادمور فى هذا الفصل عن التفرقة العنصرية فى جنوب افريقيا وموقف الكنيسة الهولندية منها يقول : « ان السياسة العنصرية فى جنوب افريقيا ... وسمتها الايجابية الوحيدة هى التضييق الكامل والمطلق على الافريقيين فى جميع مجالات الحياة السياسية والاقتصادية والاجتماعية والدينية . هـذه السياسة ، سياسة **دكتور مالان** الانتحارية والتى تتعارض حتى مع أشد النظم الاستعمارية ضراوة ، تلقى بكل أسف التأييد المطلق من الكنيسة الهولندية التى تقول **(لا مساواة بين البيض والسود فى الدولة ولا فى الكنيسة .)**

وقد تناول بادمور فى نفس الفصل الأوضاع فى كينيا قبل استقلالها وخاصة مشاكل المجتمع المتعدد الأجناس فى كينيا وبعض دول وسط افريقيا (الروديسيتان) كيف يقول : « ان العلاقة بين البيض والسود لن تستقر سواء فى كينيا أو فى روديسيا الجنوبية بالذات الا اذا أزيلت جميع العقبات الاقتصادية الموضوعة أمام السود من أجل حرية العمل والتملك والحياة ولن يحدث ذلك مطلقا الا اذا وزعت القوى السياسية والاقتصادية على جميع القوى العنصرية على أساس من المساواة المطلقة فى جميع نواحي الحياة العامة وبذلك تتحقق الوحدة الوطنية ويمكن ايجاد حل نهائى لمشاكل المجتمع المتعدد الأجناس .. **والزمن المحدد للقيام بهذه العملية هو الآن لأن غدا سيكون متاخرا » .**

الولايات المتحدة الافريقية :

ويتركز فى هـذا الفصل المغزى الحقيقى للكتاب كله يقول بادمور عن الزعماء الافريقيين : انهم كلما كانوا صادقين مع شعوبهم فانه لن يكون هناك شىء يخشونه لأنهم يسيطرون على زمام مصائرهم ومصائر شعوبهم ولأنهم يملكون تأييد ومساندة القوة المعنوية الهائلة الممثلة فى المؤتمر الأفرو آسيوى والتى أعلنت **(أن الاستعمار بكافة صوره وأساليبه شر محض ولابد من التخلص منـه لأن اضطهاد الشعوب واستغلالها يتنافى مع أولى الحقوق الأساسية للانسان التى يتضمنها ميثاق الأمم المتحدة ويتعارض مع اتجاه العالم نحو السلم والتعاون) .**

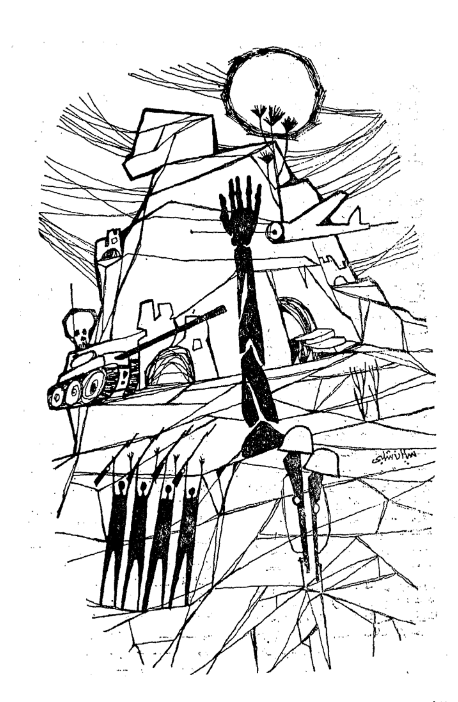
وفى تحليله للأسس الأيديولوجية التى ترتكز عليها الوحدة الافريقية يقول بادمور : انه من خلال النضال من أجل الحرية الوطنية والكرامة الانسانية تقدم الوحدة الافريقية أيديولوجية متميزة تتعارض مع القبلية وتفتح الطريق أمام الانسان الافريقى كى يقوم بدوره فى اثراء الحضارة وتعميقها . ان الوحدة الافريقية فوق الطبقات والجنس والقبيلة والدين وبمعنى آخر انها تريد فرصا متساوية للجميع فالمواهب تكافأ على أساس من الجدارة . ان رؤياها تمتد الى وراء حدود الدولة تمتد الى ضم جميع الدول الافريقية المتحررة فى اطار نهائى هو الولايات المتحدة الافريقية .. فى داخل هذا الكومنولث الافريقى سوف يكون الناس بغض النظر عن قبائلهم أو أجناسهم أو لونهم أو عقائدهم أحرارا أو متساوين وسوف تتمتع جميع الوحدات الوطنية التى يشملها الاتحاد الفيدرالى مستقلة فى شئونها الاقليمية ومتحدة فقط فى الشئون التى تمس مباشرة المصالح المشتركة للوحدة الافريقية . **(هذه هى رؤيتنا لافريقيا الغد هدف الوحدة الافريقية .)**

عواطف عبد الرحمن



مولود فرعون

من ثوار الأدب الجزائرى



اذا كانت الأرض تورث الكاتب الأصيل اعمق خصائصها .. فقد أورثت « الجزائر » .. **مولود فرعون** حزنها الفاجع ، وصلابتها الدفينة .

وولد مولود فرعون فى ٨ مارس عام ١٩١٣ .. والجزائر تمر حينئذ بأقسى فترات تاريخها ، يغتصب الاستعمار ثروتها ، ويطحن كبرياءها .. ويخنق مقاومتها .. فتبقى سجينة وراء سور شاهق من السيوف والحراب .

واذا كان اطفال الجزائر يولدون وسط الأسى ، ويتمرغون فى تراب الفقر ويشربون جرمات الحرمان فانهم يشبون سريعا وينضجون قبل الاوان **كانما يستحث وطنهم الجريح فيهم النضج ، ويتعجل اخذهم بالثار له .**

وكبر مولود فرعون .. وابوه الفلاح الهارب من قحط الجزائر الى مناجم الفحم بشمالى فرنسا يطمع فى أن يرى ابنه « **راعى غنم** » يريح شيخوخته المكدودة من قسوة الترحال وعذاب الغربة ، غير أن مولودا اظهر شغفا بالكتاب وحبا فى القراءة استرعى انتباه أحد المدرسين اليه فما زال يحتضن تقدمه المتصل حتى حصل له على مكان بالمدرسة الثانوية الفرنسية فى « تيزى أوزو » عاصمة الاقليم .. فترك قريته « تيزى هيبيل » اليها .. وما زال بالمدرسة الثانوية حتى فتحت له ابواب كلية المعلمين بمدينة الجزائر .

رحلة طويلة قاسية على الابن الفقير وعلى أبويه المعدمين عرف فيها الثلاثة الكدح والصبر والتمزق والحنين .. وعاد مولود فرعون الى الأرض التى خرج منها صبيا مهزولا ، وقد أصبح معلما شامخ القوام ..



م . فرعون

معتد النظرة .. عامر القلب بحب قومه والاشفاق عليهم .

وخلال جولاته الكثيرة ادرك مولود فرعون هول المأساة التى تجثم على صــدر الجزائريين وعمق الضياع الذى يستشـــعرونه على الأرض السليب ، وعاش معهم قلق الحرب العالمية الثانية هى يشاركون ببطولة نادرة فى سحق « النازية » بين مجند فى الجيش الفرنسى ، أو كادح فى المزارع والمصانع يمد الجنود بالغذاء والعتــاد : وانتفض مولود بدوره للأمل الذى أخذ الفرنسيون يسكبونه فى سمع الجزائريين بمنحهم الاستقلال غداة النصر ، ثم قبعت فى نفسه خيبة الأمل الكبرى التىطحنت الجزائريين يوم عيــد النصر .. **حين خرجت المظاهرات فى مدينـــة القسنطينة تعلن الفرحة وتطالب باعلان استقلال الجزائر تحقيقــا للوعد ، فاسرعت الطائرات الفرنسية تحصد بقنابلها ارواح المطالبين بالحــرية . وباتت قسنطينة ليلة ١٣ مايو عام ١٩٤٥ تضم أطلالها على رفات خمسة واربعين الف شهيدا !! .**

فمنذتلك الليلة انطوت الجزائر على نفسها تفتش فى أعماقها .. وتستعيد تاريخها .. وتتأمل واقعها .. وترسم خيوط معركة المصير .. لقد عرف الشعب الجزائرى **أن طريق « الدم »** هو طريق **« الحرية »** ، فلينتزع ارضه اذن شبرا شبرا من تحت أقــدام المستعمرين حتى يلقى ببقاياهم بين أمواج البحــر ، أو يدفنهم تحت رمال الصحراء .

وبدأ الاعداد للثورة .

تمشى الصمت فى الدروب . . **وتبــادل الشعب النظرات مكـان** الكلمات .. ووقفت بأبواب المدارس الفرنسية الوحيدة الباقية بالجزائر صفوف من الأطفــال كانوا بالأمس يرفضون دخولها . واختفى الشبان من المقاهى وأرصــفة الطريق .. واخــذوا طريق الجبال فى صفوف متصلة ..

وفى عام ١٩٥٢ .. انهار الصمت ، وارتفعت صرخة تخطت الأســوار ونفــذت الى قلب العالم . وتلفت المثقفون فى العالم فاذا بين أيديهم أدب جزائرى راسخ القدم يتمثل فى ثلاثة أعمال روائيـــة عظيمة : « التــل المنسى » لمولود معمرى .. و « الأرض والدم » لمولود فرعون .. و « البيت الكبير » لمحمد ديب .

أدب عملاق باصــالته وارتباطه بقضيـــة الانسان الجزائرى ، لم تطمس اللغة الفرنسية التى كتب بها نبضاتروحه الجزائرية العربية ..

ولم تحول انطلاقته وجهة أخرى غير وجهة الانسان المتطلع الى حريته .. وسرعان ما أصبح الأدب الجزائرى الوليد جزءا هاما من الأدب الانسانى العالمى .

وقد بدأت المسيرة فعلا فى الاول من نوفمبر ١٩٥٤ . وتشـــكل جيش التحرير الجزائرى الذى خاض المعركة فى بســالة . وتشكل كذلك جيش حقيقى من الكتاب الذين يدعمون النضــال الوطنى : يتغنون بالحرية .. ويســتثيرون البطولة ويبشرون بالفجــر .. **وانضم الى الرواد الثــلاثة : مولــود فرعون ومولود معمرى ومحمد ديب .. صف طويل من جيــل الأدباء الشبان : مالك حــــداد وكاتب ياسين ومصطفى الاشرف ، ومالك وارى .. وآسيا جبار ممثلة المرأة الجزائرية فى هذه الطليعة .**

كان دور مولود فرعون .. وزميليه محمد ديب ومولود معمرى .. دورا قياديا بطوليا ، حين حطموا أسوار العزلة المفروضـــة على الجزائر ، ونفذوا الى العالم الخارجى يضعون بين يديه صورة صادقة عما يجرى وراء الأسوار وكانت أعمالهم الفنية بمثابة **« محاكمــة »** حقيقيـــة للاستعمار .

وضع مولود فرعون **روايته الأولى « ابن الفقير »** يستعيد فيها أحداث حياته وشـــبابه ونضاله من أجل المعرفة فى بلاد أغلق الاستعمار فيها المدارس وعمل على قطع صلات أهلها بماضيهم وتراثهم وأشقائهم وثقافتهم ويستعرض من خلال ذكرياته مأساة الفلاحين الكادحين خلف حفنة دقيق فوق أرض نجيلة صلبة أووا اليهـــا بعد أن استحوذ الغرباء على المزارع المشرقة بالخضرة والرى والنماء .

فالفقر هو المأساة الكبرى عند أهل القرية جميعا ، تقف لقمة العيش وراء كل خطوة يخطونها أو عمل يقدمون عليـه ، هى مبعث آلامهم وآمالهم ومنازعتهم وصلحهم ، كل ما يهون عليهم الأمر رضا بالقضــاء الذى

لا مرد له واستسلام ساذج للأقدار .. وتضامن امام تتابع الكوارث ، انهم حشــــد هائل من المنكوبين الذين يحملون على ظهورهم الشقاء .. وفى نفوسهم الخوف .. وفى اصواتهم المرارة :

« يســـكنون بيوتا بدائية فقيرة تتسلق قمة مرتفع يعلو كل منها الآخر ، وكأنها عظام عمود فقرى هائل لحيوان رهيب من حيـــوانات ما قبـــل التاريخ .. »

وعلى هذه الأرض الشحيحة الفقيرة يكون التســـاند الانسانى مصـــدر السعادة :

« فالسعادة ان يكون لك جيران يعينـــونك أو يغيثونك ، يرثون لك او يقاسمونك مصيرك . »

الوحـــدة على هذه الأرض كئيبة كآبة الموت .. فان وقع بينهم خصام فما أسرع ما يعقبــــه صلح صبيحة العيـــد أو أمسية فاجعة .. ان تبادلوا الحب أو الحسد لم يتفرقوا شيئا :

« بعض الجيران يعيشون فى قلق ، ولا يملكون سوى حجرة واحدة . يهون الأمر حين يكون الأطفال صغارا ، ينام الجميع على بساط واحد يلتصق بالأم أصغر الأبناء ، يليه من يكبره .. حتى يكون أكبرهم أشد بعدا ، وينام الأب الى جوار زوجته. أما حين يكبر الأبناء فعلى الصبى الكبير أن يهجر المنزل بالليل حتى تصبح له حجرة خاصة به ، وتمثل الفتاة الناضجة مشكلة كبيرة أن عثر لها على مأوى أمين بالليــــل كان ذلك من فضل الله .. »

والقصة واقعية .. جـــذابة مؤثرة .. توجها مولود فرعون على الغلاف بمقدمة بعبارة للكاتب الروسى « تشيكوف » تعكس روح القصـــة وترسم الاطار الذى تدور فيــــه حوادثها :

« نحن نعمل لخدمة سوانا ، حتى سن الشيخوخة والعجز ، وعنـــدما يدنو اجلنا نموت دون دمدمة ونقول فى العالم الثانى : اننا ذقنا الآلام ، وبكينا وعشـــنا سنين طويلة من المرارة .. وان الله سيرأف بنا » .

وعبر هذه اللوحات التى تنثر خلال **روايتـــه الثانية « الأرض والدم »** ــ التى استطاع أن ينتزع بها جائزة الأدب الشعبى فى فرنســـا فى عام ١٩٥٣ .. منافســـا خمسين كاتبا فرنســـيا فى ميدانهم وفى لغتهم ــ تكتمل لنا **صورة عن الفلاح القبائلى ،** عن صفاته الطيبة من اعتزازه بالشرف والفضيلة والكـــرم ، ومساويه من اعتزازه الخرافى بالنفس وعنـــاده الأحمق ومنطقه الساذج وحـــدره الساخط .. ثم الغـــيرة والخوف اللذين أورثتهما اياه طبيعة قاسية واقتصاد متخلف وكفاح مر غـــير مثمر ..

فى رواية « **الأرض والدم** » يزداد احساسنا بشقاء الانسان الجزائرى ، فهو ضائع خارج وطنه يعذبه الحنين ويشـــده الى بلده ، فيعود اليه ليعرف عذاب التقاليد التى تتربص بالعواطف البشرية .. وتقضى على طمأنينـــة النفس . وتشهد مأساة الزوجة المصـــابة بالعقم .. لكننا نستمع الى مولود فرعون وهو يناقش مشكلة « الأرض » .. ولمن تكون ؟ .

« ان أرضـــنا طيبـــة ، انهـــا تحب وتمنح فى الخفـــاء ، وتتعرف سريعا على أبنائها ، على هؤلاء الذين خلقوا لها والتى خلقت لهم ، من شاء أن يكشف جمال أرضــــنا فليمنحها حبه .. »

ثم نرى كيف يمثل الدم رابطة قوية فوق أرض الوطن انه أساس القرابة التى تجمع المجتمع : فى أسر وقبائل .

يشد الدم الانسان الى أهله والى ارضه ، فاذا ابتعد الجزائرى لم يترفق به الحنين حتى يعود ، كما لن يستطيع أن يحيا بين الجزائريين الا من خالط دمــــه دماءهم ، من شاركهم مآسيهم ، من أحب أرضهم واحبته الأرض فلذا رفضت «الأرض» عامر .. لأنه تزوج من فرنسية التى يختلف عالمها عن عالم عرب الجزائر .. أن مولـــودا يطـــرق فى رفق أبواب « **المسألة القومية** » .

ويتعقبنا الجوع فى رواية « **الأرض والدم** » بمثل ما اعتصرنا فى قصة « **ابن الفقير** » .. ونستشعر المرارة وراء سخرية مولود فرعون :

« الجـــوع . انه رفيق قديم ، يســــهل احتماله ، والأمر فى غاية البساطة : قلل نصيبك من الخبز شيئا فشيئا ، واخلط دقيقك بكثير من الفجيج ، واختزن ثمار البلوط لتضيف منها الى دقيق الشعير . ثم ان هناك الصوم الذى يستطيع المرء أن يغترف منه على هواه .. وكم كان الصوم حبيبا الى النبى ، أن من





يألف الحرمان يسهل عليه احتمال الجوع ، يفقدالشهية . ويعتاد الغذاء القليل ، ان الجائع لا يتألم اكثر مما يتــألم المتخم .. انه اختلاف فى الدرجة فحسب .. »

و « **الدروب الصاعدة** » **رواية مولود فرعون الثالثة** ـ التى ظهرت عام ١٩٥٧ ـ هى التعبير الفنى العظيم عن النضج الكامل للشعب الجزائرى وتألق احساســه القومى ؛ **وعن المعركة الفاصلة التى يزحزح فيهـا الجديد القديم ، ويعيد الجزائرى الى مكانه الطبيعى ، لا فوق أرضه فحسب بل الى مقوماته النفســية الأصـــيلة ، الى دعائمه الروحية والفكرية والعقائدية . فلئن صورت « الأرض والدم » مأساة الجزائرى المنتزع من أرضـــه لقـــد تناولت « الدروب الصاعدة » مأساة الجزائرى المنتزع من عقيدته** ، والتى رمز اليها بالعربى « المســـلم » الذى اعتنق « المســـيحية » فانقطعت الوشائج بينــــه وبين أشقائه ، واذا كان الاستعمار قد عمـــل على تخريب الروح .. الى جانب تخريب الأرض ، فان استعادة الروح الضـــالة هى الطريق الى استعادة الارض السليب التى دفن تحتها الآباء والأجداد ، يرصـــــدون من مخابئهم ابناءهم ويحاسبونهم ـ دائما ـ على تفريطهم فى أرضهم الغالية ، « فحتى الموتى يفرســــون فى أعماق الأبناء بذور « القومية » .. ويستندونهم من وراء القبور فى معركتهم الوطنية للاحتفاظ بأرضهم ..

فى أدب مولودفرعون يجد الجزائرى نفســـــه ، ويكتشف ذاته ، يرى الجوانب المختلفة من حياته ويطالع عيوبه دون خجل ، ويطحنه اليأس حتى يلمع بصيص من أمل يتشبث به وتولد فى نفسه ثقة جديدة .

يقول عنه الأديب الفرنسى العظيم **اندريه مالرو** .. فى مجـــــلة « لوموند » :

« **ان مولود فرعون يرسم صورة صادقةعنالواقعالانسانى الجزائرى ، ويبدع فى تحليل المشاعر والعواطف الانسانية ، يتحسسها ويعرضها بكل أبعادها الحقيقية فى انثناءات النفس البشرية المعقـــدة ، وله موهبـــة سيكلوجية مذهلة .. وواقعيـــة انسانية ملحة ..** »

وفى أســلوبه بساطة وشاعرية .. وتحس من خــلال تتبعك قصصه انه اتخذ من التعبير عن القبائل ونقل آلام أهلها ومشاعرهم وتعريف العالم بهم رسالة له .. ولقد عده الناقد الفرنسى المعـروف **بيير دوبوادوفر** أصدق ممثل للقبـــائل فى الرواية العالمية المعاصرة .. كما بقيت أعماله أروع وادق ما كتب عنها ، وله دراسة اجتماعيـــة شــائقة بعنوان « **أيام القبائل ..** » .

كان ادب مولود فرعون انعكاسـا صـــادقا لآلام الشعب الجزائرى ، وتطلعاته الى مستقبل افضل كما كان مشاركة فعالة فى معركة التحرير المحتدمة فى الجزائر ..

وهـكذا أصبح مولود فرعون فى عين الاستعماريين الفرنسيين بمثابة شـــعلة فى ركب الثوار الجزائريين المتمردين على السيطرة الفرنسية .. ومن هنا بدأ الاستعماريون يتربصون به ، بهذا الانسان الوديع الخير الذى يحمـل فى قلبـــه اشراقة أمل تريح الملايين من المكدودين ، وايمانا بأن الخير أقوى من كل شر ، وأن له النصر الأخير لأنه ارادة الملايين من البسطاء .

وأصبحت المدارس هدفا لضربات الاستعماريين ، فانتقل مولود فرعون الى مدينة الجزائر ، وأقام بهـــا وسط عذابات تمزق روحه ، يمشى بين الجثث المتنـاثرة فى كل صباح فى الطرقات ، ويرى مصيره بينها بعيدا عن ثرى « **القبـــائل** » الحبيبة ، فتغلف روحه اكتئابة عميقة ، ويمضى لا يتلفت وهو يتوقـــع الموت فى كل لحظة .

لم يقصر أصدقاؤه فى حثه على ترك الجزائر كما فعل جميع الأدباء الجزائريين **ديب وحـداد والاشرف وياسين وآسيا جبار** . لكنه كان يعتبر بعده عن البلاد نوعا من الموت المخيف أهون منه اختراق الرصاص لجسده على ثرى الوطن .

وأغرق مولود لحظات فراغه وسط قصـــائد الشـاعر القبائلى .. سى موهاندن .. قصائد لم يقدر لها أن تكتب يوما ولـكنها تراث شـعب « القبائل » تتناقل على الألسن بلغة بربرية .. جمع مولود هذه القصائد من أفواه شعب القبائل الذى بقى أمينا عليها . وترجمها الى اللغــة الفرنسية ترجمة شاعرية رائعـــة . وأثبت بجانبها النص القبائلى مكتوبا بحروف لاتينية .

كانت « القبائل » حية المورق ، فهو يستشعر حنينا ممزقا كلما ابتعد

منها . بل لقد احس هلعا غريبا وهو فى مدينة الجزائر همس به الى صديقه الكاتب الفرنسى الحر « **عمانويل روبليس** » الذى عاد الى فرنسا بعد اشتداد ارهاب منظمة الجيش السرى .. وبداية المفاوضات الجزائرية الفرنسية .. قال مولود فى رسالته :

« أخى ..

ان مدينة الجزائر لتلقى فى روعى انها دار أخرج منها مالكوها واحتلها غرباء عاجزون عن اكتشاف أصحابها ، اغتصبوا حق التصرف فيها برغم كل منطق ، ونجحوا فى تحويلها الى مستشفى مجانين . احيانا أقول لنفسى اننا فررنا جميعا : من رحل منا يائسا ، ومن بقى منا عاجزا .. »

ويقارن بين حياته فى « القبائل » وحياته فى مدينة الجزائر فيقول :

« لست أعرف بالضبط نوع عملى هنا ، قد أكون أكثر هدوءا عن ذى قبل غير انى لن أجد الراحة طالما أن كل شىء لم يتضح فى ذهنى ، وطالما لا أعرف بالتحديد ما يجب أن أفعله ، ولا كيف أصبح نافعا .. كنت أعرف دورى فى القرية وفى مدينة « **فورناسيونال** » وكنت أحاول جهدى أن أؤدى مهمتى ، ومنذ قدمت الى مدينة الجزائر وأنا أتخيل أن حياتى لم يعد لها معنى غير اقتراب من الشيخوخة ، وتربية أطفال يكبرون ويتخطوننى وينحوننى شيئا فشيئا .. »

وتكاثرت على مولود فرعون الهموم والأمراض والمضايقات والارهاق ، حتى تمنى أحيانا أن يصيبه الجنون الذى يجد فيه الخلاص مالا يستشعره العقلاء .. ولكنه يستدرك فيقول :

« ان علينا أن نحيا وأن نتخذ مظهرا يحفظ كبرياءنا ، أن نحتمل المعتدين ، وأن نضحك للحمقى وللخبثاء حتى نأمن شرهم .. »

ويقص صديقه الاديب الجزائرى محمد ديب بعض الذكريات التى عايشها بالقرب من مولود فيقول :

« ان مولود فرعون كان كل ما يتمناه أن يجد وسط المأساة « أصدقاء حقيقيين يستشعر الى جانبهم العزاء » .. فقد تزايدت همومه منذ عام ١٩٦٠ ، وكانت عيناه السوداوين تلمعان بشعاع غريب كلما ذكر أمامه اسم أرض الجزائر الحرة . »

ظل كبير القلب واسع المغفرة حتى فى أقسى أيام المأساة ، ويشارك فى يناير عام ١٩٦٠ فى تأبين الفيلسوف الجزائرى الفرنسى **البير كامى** بتليفزيون الجزائر فى هدوء وتحفظ ، لم يشأ أن يحاكم كامى بل حاول أن يتفهم دوافع موقفه فى رحابة صدر .

واقتربت المفاوضات لوقف اطلاق النار ، وثارت ثائرة المتطرفين فاخذوا يجدون فى البحث عن وسائل تحطيم هذه المفاوضات . وكان حرمان الشعب الجزائرى خيرة أبنائه وقادته اجدى هذه الوسائل .. وهكذا تقرر اغتيال مولود فرعون .. أحد كبار مفكرى الجزائر . والممثل الأصيل لشعب القبائل ، والكاتب الجزائرى الوحيد الباقى فى ذلك الوقت على أرض الجزائر .

أصدرت منظمة الجيش السرى قرارا باعدامه .. وفى ١٥ مارس عام ١٩٦٢ ذهب مولود فرعون الى ضاحية « البيار » ــ احدى ضواحى مدينة الجزائر ــ لحضور اجتماع تنظمه هيئة المراكز الاجتماعية لهيئة التحرير الجزائرية .. وبدأ الاجتماع ولم تمض لحظات حتى فتح الباب على المجتمعين ، واندفع رجال مسلحون من منظمة الجيش السرى الارهابية يتصدرهم قائدهم معلنا حكم المنظمة الذى أصدرته باعدام سبعة من بين رجال المركز الاجتماعى .. ونادى أسماء أربعة من الأوروبيين : **مارسيل ايمار ومارسيل باسيه وماكسى مارشان وبتيبون** .. وثلاثة من الجزائريين : **مولود فرعون وعلى حاموتين وصلاح ولد عوضية ..** وفى صمت وذهول وقف ستة رجال ، فقد كان رابع الأوربيين « بتيبون » غائبا .. وخرجوا الى فناء الدار الذى شهد حنانهم وأبوتهم ورعايتهم لأبناء الجزائر .. وقفوا يستندون بوجوههم الى الحائط مغمضين عيونهم على بشاعة المشهد ، وضغطت أيدى القتلة ، فانطلقت الرصاصات تنفذ عبر أجساد الأبطال الصامتين .. سمعت أصوات الرصاص ، ولم تسمع للقتلى صرخات .

وانطلقت عربة تعوى حاملة السفاحين الذين خلفوا وراءهم مائة رصاصة فارغة وخمس جثث هامدة .. وجريحا شامخا يحتضر ويتلوى لكن لا يلفظ بشىء ، فلم يكن قد بقى الا دمه أخذ يسكبه قطرة قطرة خلال أربع ساعات على سرير مستشفى حتى انطفأت أنفاسه .. فدوت صرخة مرة طوقت العالم المحزون : **مات مولود فرعون .**

وفى ١٩ مارس عام ١٩٦٢ وقعت اتفاقية وقف اطلاق النار .. دون أن تطوف بهجة النصر على الوجوه ، فقد كانت مأساة اغتيال مولود فرعون تجثم بكل ثقلها الرهيب على أنفاس المحاربين الذين وضعوا السلاح ــ بعد أن أعطوا كلمة شرف بوقف القتال ــ دون أن يأخذوا بثأر مولود فرعون .. ولماذا يأخذون بثأر مولود ؟! . لقد كان الاستقلال فى أول يوليو عام ١٩٦٢ هو الثأر الحقيقى لمولود فرعون .. وهو الذى كان يقول :

« ان سيادة الخير أقسى عقاب يمكن أن يلحق بالشر .. »

وهكذا حاول القدر أن يطفىء الشمس .. ويقتل النور ..

ولكن مولود فرعون يعيش .. وشمسه **لا تغيب . فهو أغتيل فى** ضاحية « البيار » مثلما أغتيل **« لوركا »** شاعر اسبانيا فى « غرناطة » .. ومثلما يمضى فى كل عصر رائد فدائى ممن يؤمنون بدور الفن فى اسعاد البشر سعادة حقيقية .. لا مجرد الهائهم عن مآسيهم بقطرات من السلوى والنسيان .. مضى مولود فرعون .

« فابن الفقير » يقرؤها الملايين الآن . وتترجم الى أربع لغات عالمية . وأغانى « القبائل » أصبحت جزءا من تراث الشعب الجزائرى .. ان مولود فرعون فى كل مكان يضىء القلوب .. والدروب .

من أجل ذلك كانت لمحة وفاء صادقة من كتاب آسيا وافريقيا .. « أصوات العالم الثالث » أن تذكروا فى أثناء انعقاد مؤتمرهم فى بيروت فى الشهر الماضى .. مولود فرعون .. رمز الجزائر المتحررة .. المكافحة من أجل مستقبل زاهر .. ليس فيه غدرا أو خيانة أو ارهاب .. مستقبل تعطره أشجار البرتقال وزهور الياسمين .. وعيون أطفال « القبائل » الذين أحبهم : مولود فرعون .

فاروق يوسف اسكندر

لا سلام

حتى يعود شعبنا

لا سلام ... « حتى يعود شعبنا »
أقولها .
أقول ... لا سلام .

بهذه العبـــارة التى تحمل بين طياتها دفقات الثورة وحرارة النداء . بدأ الشاعر الفلسطينى هارن هاشم رشـــيد ديوانه الأخير « حتى يعود شعبنا » وهذه العبارة رغم أنها تحمل الفاظا قليلة الا أنها بما تحمله من معانى لا يمكن أن تكون بسيطة ... فهى أولا صدى موجز ورنة دقيقة لكل ما فى الديوان من نغمات . ففيها نبصر صورة الديوان وتقاطيعـــه واضحة لا تشوش أو اهتزاز فيها . والديوان كله موال ثائر ونغمة حارة تردد دائما لا سلام .. لا سلام .

ثم ان هذه العبارة لم تأت عفوا أو بطريق الصدفة أو التقليد والمجاراة فهى ثمرة ناضجة قطفها الشاعر من بين بساتين وجدانه ومشاعره بعد أن ظلت تمتص منـــه قطرات تفكره وخمائر مشاعره وحرارة احساسه طوال أيامه الماضـــية . فقد قطع هـــو وشعبه ما مر من سنين وأيام بعد النكبة فى مضغ الأحـــزان واجترار الهموم والأسى . قطعهـــا فى اليأس القاتل والرجاء المستضعف والدعاء الهـزيل والنـــواح والدموع والآهات . وتغنى بقيثارته الشاعرة للظلام والهشيم . وقطرات الدموع .. والخراب والضياع وتغنى بهـــا وناح على الانســـانيات الضائعة والمبـــادىء الزائلة والقيم الشـــاردة ، وتغنى بالحب اليائس المستكين الذى جعل منه بستان المحب وحديقته الغناء التى اليها يلجأ كلما اشتد قيظ الحياة واندلع لهيبها .

تغنى بكل هذا .. ولكن ما معنى ان يظل طوال حياته انسانا يحس ويتألم فى عالم مجرد من الانسانيات ومنزوع المشـــاعر والأحاسيس ؟ . ما معنى أن يقطع عمره فى النـــواح والبكاء فى دنيا تسخر دائما من بكائه وترقص على رنات مدامعـــه .. ؟ ما معنى أن يحرق شمعة عمره فى ظـــلامه الداجى الكئيب بين عالم استل بيديه القذرة صباحه المضىء الزاهى وتركه يدلج يائسا فى هـــذا الليل السديم ؟ . ما معنى كل هذا وهو ما زال انســـانا يحمل قلبـــا ومشاعرا وضميرا ثم انه ما زال بكامل ارادته لا تنقصه الا أن ينزع من فوقها هذه القشور الهشة التى غلف بها اليأس والجمود ارادته . ثم انه ما زال رجلا شجاعا يصرخ فى دمه الانتقام وتحتد فى ضميره صـــيحات الثأر والكفاح .

اذن ماذا بقيت له من صـــفات تائهة حتى يسكت على حقوقه بهذه الصورة الملعونة ويترك نفســـه كالجيفة السوداء يجرفها التيار أينما شاء وتلاعبها الرياح أينما هبت .

لذلك ليس عجيبا أن نرى شاعرنا بعد كل هذا وبعد معاناته من كل هذه التجارب المريرة التى مر بها يصيح فى هذا الديوان :

لتنته حكاية الزيتون والحمام .
لتنته .. لتنته وينشر القتام .
ولترتفع رايات الانتقام .
عنيدة عنيفة ولينشر الظلام .

بهذه الصور القاسية وهـــذا التدفق الثـــائر على الوجود يظل الشاعر يجول بمعوله المتمرد بين جنبات الحيـــاة باحثا عن الخلاص بأية وسيلة . فكل الوسائل مشروعة لديه مهما كانت منحطـــة أو مرذولة أو غـــير مشروعة . ما دام يعيش بلا وطن ولا مكان يأويه فى هـــذا الوجود ... اذ كيف يحتفظ بقيم ووضعته فى جانبهـــا القفر الحقـــير المملوء وحشة وفراغا وهزءا ووحشية ، وتركت على جانبها المزهر الناضر ذئابا يمرحون يرقصون فى غير مبالاة أو احترام لأية قيمة أو مبدأ تجاه هؤلاء الذين غرسوا هـــذه الزهور ورووها بقطرات وطنيتهم ودفقات حماسهم ..

كيف يحدث هذا اذن ثم يأتى هذا الشعب المنتهك الحقوق الضائع فى جوانب الحياة القفرة الحقيرة ليسجد لها ويقدم لها القرابين والذبائح . ؟
لا انه الآن قد فرغ من هذه المرحلة وما عاد طفلا تجاه قضيته ، فقد نضج ونضجت معه قضيته وأصبح الآن لا يهمه أن تندلع نيران الشر فى العالم فتحيله الى ذرات فاحمة من الأسى والدمار لا يهمه كل هذا فقد أصبح من هذا النوع الشرير القاسى وربما المنزوع الانسانية والضمير حتى يعود الى وطنه وتستتب له أموره كما كانت صافية جلية :

نقولها .. وبعدها .
فلتنعق الغربان .
فليغرق الوجود كله .
ليدفق الطوفان ..

ولتحجب السماء عن عيونهم أعمدة النيران .

أعمدة الدمار والغبار والدخان .
ثم يقول :

ما قيمة الوجود كله .. ما قيمة الأوطان .

ونحن فى الوجود كله بلا مكان .
هذه الصرخة القاسية وهذه الانتفاضة الجياشة من عالم اليأس والظلام نراها تتردد فى كل جنبات الديوان . فالديوان كله يمكن أن يكون صرخة واحدة أو بمعنى أصح قصيدة واحدة رغم ما به من ثمانى عشرة قصيدة ، كل منها لها اتجاهها الا أن الكل مربوط بخيوط متجانسة ومجزوبة دائما نحو نقطة واحدة هى ... لا سلام .. لا سلام ..

فقد عبر الشاعر فى بساطة وسهولة عن حياة اللاجئين الخاصة . عبر عن المهاجرين منهم بحثا عن الرزق ولقمة العيش ، وعبر عن الفراغ الذى يمتد على خيام اللاجئين ثم عبر عن الحب ولكن بصورة أخرى غير الصورة التى عهدناها كثيرا . فالحب عنده أولا وأخيرا هو حب بلده التى منها وحدها سيورق الحب الحقيقى وتتمايل أزهاره بين ربوعها . ثم عبر عن الروح السائدة بين اللاجئين موضحا تكاتفهم واحساسهم الموحد بمأساتهم . ثم عن موقفه هو كشاعر من هذه المأساة من ناحية ثم موقفه من قومه من ناحية أخرى :

أغنيهم وأبكيهم وأدفعهم الى القمم
وأنسج من مآقيهم ضياء الفجر فى الظلم .

ثم تغنى بالأمانى والآمال العذبة التى كثيرا ما ترفرف فوق مشاعر اللاجئين وهى تغنى لهم أغنية الصباح والحب والحياة . ثم تغنى بالروابى والبحيرات والمزارع التى يحتضنها وطنه السليب وجعلها رموزا ناطقة بمعنى المأساة وقسوتها . ثم تغنى بما بين الأب وأولاده من مشاعر وأحاسيس ربما كانت مختلفة تماما عما نحسه ونلمسه فى حياتنا العادية لأن شاعرنا فى هذا الديوان جرد شعبه من كل عاطفة وجعله شعبا قاسيا متمردا لا يحمل الا الوعى والعمل من أجل قضيته . ثم تغنى بالجيش الجديد لفلسطين وأشاد به ووضع فوق كفيه نبراس الخلاص .

بين كل هذه الأشياء التى تغنى بها الشاعر فى هذا الديوان لم ينس أبدا أن وطنه فى احتياج الى القوة وفى احتياج الى الثورة والكفاح والتمرد والقسوة ، ولذلك جاءت كل هذه الموضوعات ، رغم ما فيها من تعدد ، مشوبة لهذا المعنى بل هو بالنسبة لها بمثابة النخاع . ففى قصيدة « مسافرون » مثلا التى أضفى عليها الشاعر من رعشات الأحاسيس واختلاجات القلوب وهدهدة المشاعر ما يبعدها عن موضوعنا رغم ما فيها من موجات الصياح والضجيج والقبل والدموع . رغم كل هذا فقد جعلها الشاعر تخدم موضوعه فى أبيات قليلة . فيقول بعد أن يصف ساعات الفراق وبعد أن يصف المشاعر واللحظات التى تتقدم هذا الرحيل والتى تتبعه :

أمسافرون فمن لجولات التقحم والقراع . ؟

من للبلاد ؟ نساؤكم . ؟ أطفالكم ؟ من للدفاع ؟ .

ثم انه بعد أن يصف بحيرة النقب فى قصيدته المسماة بهذا الاسم . بسنابلها وبلابلها وموجها الأخضر وما يخيم عليها من هدوء وروعة وسحر وصفاء وبعد أن يذكرها بالهوادج والأفراح التى كانت تعيش فى دروبها راقصة مغنية . بعد كل هذه الصورة الموحية بذكريات حياة سابقة كانت مشحونة بالنور والأفراح والأضواء بعدها لا ينسى فلسفته وقضيته فيقول :

بحيرتى وددت لو ألقاك يا بحيرتى .
على أسنة الرماح فأزهو فى أمتى .

حتى عندما يتكلم عن نفسه كشاعر لا يترك نفسه يذوب فى ذاتيته المجردة تاركا وراءه عقيدته الجديدة ولكنه يتكلم عن قضيته وفلسفته فى شكل منسجم وجميل مع ذاتيته كشاعر :

ولكم سهرت الليل أكتب أو أسطر أو أجول .
من أجله وطنى العزيز وقد أناخ به الدخيل .
من أجل يوم الزحف يهدر لا يحيد ولا يميل .

وهكذا نرى فى كل جنبات الديوان ترديدا لنغمة حارة صارخة مختلطة فى فتنة ووقار بموضوعات الديوان الأخرى .

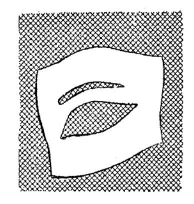
على أن ما يلفت النظر فى هذا الديوان خاصة وفى شعر الرشيد عامة ما يمتاز به من بساطة ووضوح . لدرجة أن بعض الناس كثيرا ما يتهمون أشعاره بالتقريرية ولكن فى الحقيقة أن أشعاره رغم ما فيها من بساطة ووضوح كثيرا ما نحس فيها التدفق والعمق ، فهو يعالج قضايا عميقة بل ربما مستعصية فى نفس الوقت الذى يخرجها لنا فى أسلوب سهل وتركيبات سلسة وبسطية .

فشعر الرشيد فى الحقيقة شعر كل اعتماده على الايحاء النبيه . فهو يعطيك معنى ربما تخيلناه سطحيا ولكنه كثير ما يجذب بخيوطه السحرية معانى أخرى بعيدة العمق لم يذكرها لنا الشاعر ولكنه أثارها فى أحاسيسنا وأخيلتنا بما وضعه أمامنا من تركيبات بسيطة .

وعلى كل حال كفانا ما نلمسه فى شعره من تدفق وحيوية لكى نحكم عليه بالعمق والجدية . فليس من السهل على أى شاعر أن يكون متدفق الشاعرية الا اذا كانت شاعريته تنهل من معين فياض وعميق .

ثم كفانا كذلك ما نلمسه من صدق وانفعال تجاه موضوعه الأساسى وهو قضيته وقضية شعبه وقضية أمته . لقد خاض فى هذا المجال باحساسه الصادق وشاعريته الحاسة ورؤاه الجلية الواضحة بدون ملل أو تكلف أو صنعة . ولذلك حق عليه فعلا أن يسمى بشاعر المأساة الفلسطينية لأن شعره صورة نابضة الأضواء والظلال لحياة أهله ولجوانب مأساتهم .

سيد أحمد الماحى



"Pensée ouverte à toutes les expériences"

REVUE DE

LA PENSEE CONTEMPORAINE

Revue mensuelle éditée par :

L'Organisation Egyptienne Générale
pour l'Edition
et la Publication
(Le Caire)

No. XXX, AOUT 1967

دار الكاتب العربى للطباعة والنشر
بالقاهرة
الثمن ١٠ قروش

حفر قناة السويس للفنان عبد الهادى الجزار ، ص ٨٢

